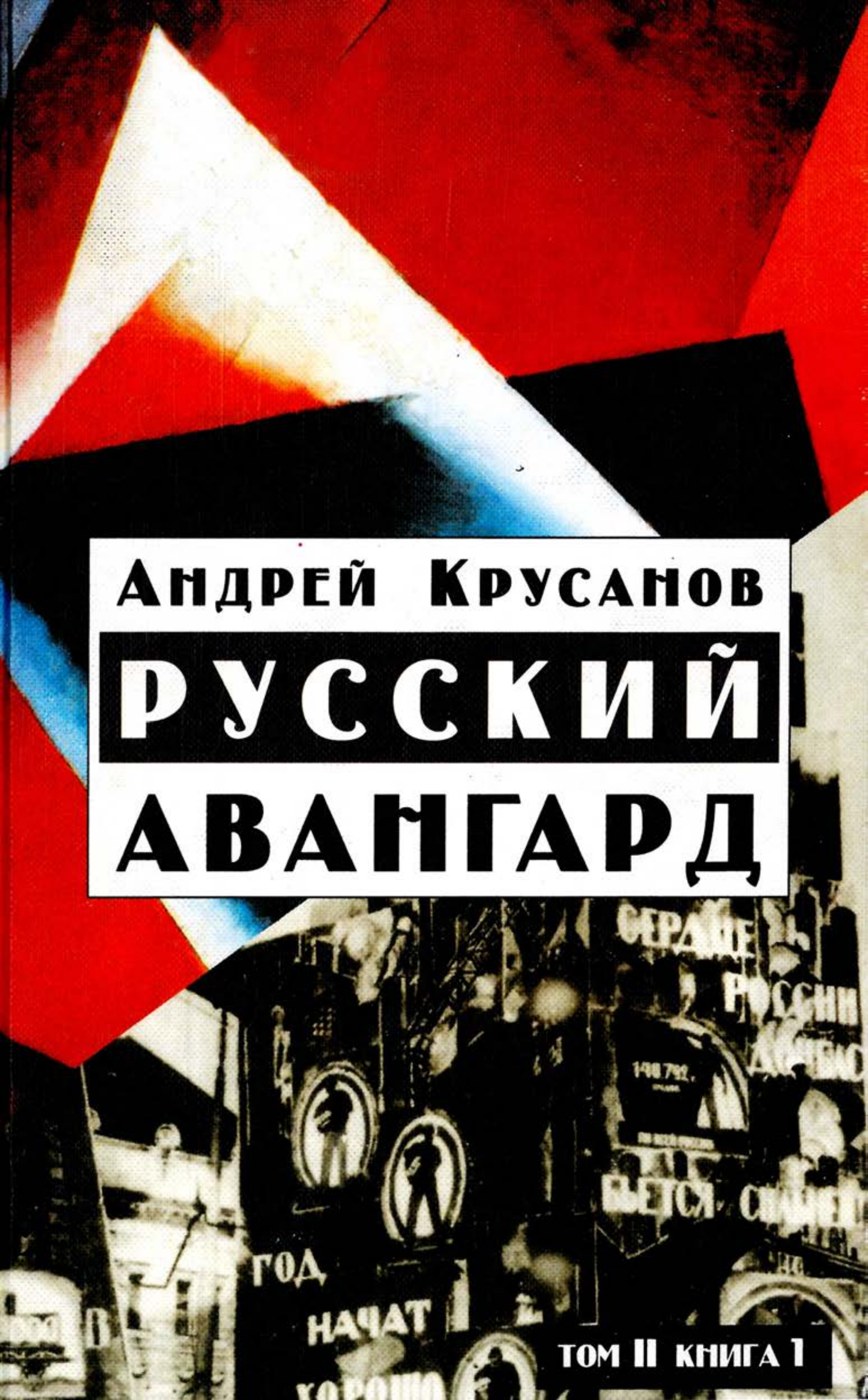

Андрей Крусанов
Русский
авангард
ГОД
НАЧАТ
ТОМ II КНИГА 1

А. В. Крусанов

# *Русский авангард 1907—1932 Исторический обзор*

*В трех томах*

*Том 2*



Новое
литературное
обозрение
Москва
2003

А. В. Крусанов

# *Футуристическая революция 1917—1921*

*Книга 1*



Новое
литературное
обозрение
Москва
2003

ББК 83.3(2)6 + 85.03(2)6
УДК 821.161.1.09"1907/1932" + 7(470)(091)"1907/1932"
К 84

**Крусанов А.В.**
К 84 Русский авангард: 1907—1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 2. Футуристическая революция (1917—1921). Кн. 1. — М.: Новое литературное обозрение, 2003. — 808 с.

Настоящая книга является продолжением вышедшего в 1996 г. первого тома одноименной монографии. Исследование охватывает период наиболее активной деятельности русских авангардистов, в течение которого многие из них занимали руководящие посты в административном управлении искусством. Первый полутом охватывает события художественной жизни (литература, реформа художественного образования, музейное строительство, живопись, театр, музыка), происходившие в Петрограде и Москве. Использован богатый газетный и архивный материал. Подробно описана деятельность не только лидеров авангардистского движения, но и многих «мелких» художественных группировок, поэтов и художников второго ряда.

ББК 83.3(2)6 + 85.03(2)6
УДК 821.161.1.09"1907/1932" + 7(470)(091)"1907/1932"

**ISBN 5-86793-246-X**
**ISBN 5-86793-217-6**

За разнообразную помощь
(предоставление информации и материалов, консультации,
уточнения, юридическая и организационная поддержка и т.п.),
оказанную в процессе работы над вторым томом,
автор глубоко признателен и благодарен
Елене Баснер (Санкт-Петербург),
Ефиму Водоносу (Саратов),
Ирине Девятьяровой (Омск),
Алексею Дмитренко (Санкт-Петербург),
Давиду Золотницкому (Санкт-Петербург),
Ларисе Казанской (Санкт-Петербург),
Владимиру Кудрявцеву (Санкт-Петербург),
Алле Лапидус (Санкт-Петербург),
Олегу Лейкинду (Санкт-Петербург),
Юрию Лыхину (Иркутск),
Арсену Мирзаеву (Санкт-Петербург),
Дмитрию Северюхину (Санкт-Петербург),
Галине Тулузаковой (Казань),
Елене Турчинской (Санкт-Петербург)

# Глава первая
# ДЕМОКРАТИЗАЦИЯ ИСКУССТВА

Да здравствует политическая жизнь России и да здравствует свободное от политики искусство!

*В. Маяковский*

Возникновение, формирование и стремительное развитие в течение 1907—1916 годов нового движения в русском искусстве, охватившего живопись, литературу, музыку и уже проникавшего в театр, к 1917 году значительно изменило расстановку сил в лагере художественной интеллигенции. При всей внутренней неоднородности и межгрупповых разногласиях левые группировки ощущали некое единство принципиальных взглядов на искусство, отличавшее их от «заслуженных консерваторов» или «умеренных кадетов кисти и палитры». Согласно существовавшему в те годы условному делению всех деятелей искусств (правые, центристы и левые), правые позиции занимали «академисты» (официальное искусство) и реалисты (передвижники и др.), центр принадлежал «мирискусникам», отвергавшим и академическое искусство, и рутинный реализм, а на крайне левом фланге находились различные левые группировки, которые противостояли и «академистам», и реалистам, и «мирискусникам».

Стремление левых течений к революционному обновлению искусства и жизни делало их созвучными чувствам и настроениям значительной части молодежи, в среде которой они главным образом и находили опору, приверженцев и последователей. Не случайно В. Хлебников призывал «освободить быстрый паровоз младших возрастов от прицепившегося непрошеным и дерзким образом поезда старших возрастов»[1]. Молодость стала синонимом новаторства, старость — синонимом кон-

серватизма. Для молодежи, не захваченной стремлением к новому, было найдено особое название — «молодые старички».

Термин «футуризм» приобрел чрезвычайно широкое толкование, стал синонимом левого искусства и всевозможного новаторства в различных областях творчества. «Революционерами искусства» молодых художников назвали сразу же, до того как они приняли название футуристов. Учитывая революционное прошлое ряда деятелей левого искусства (В. Маяковский, К. Малевич, В. Каменский, Т. Чурилин, А. Туфанов, Грааль-Арельский, А. Авраамов), явные симпатии к различным политическим партиям (от кадетов до левых эсеров, большевиков и анархистов), неудивительны их ожидания и даже предсказания ими грядущих революционных событий в обществе. Если еще можно спорить о том, является ли пророчеством строчка «в терновом венце революций грядет шестнадцатый год»[2], то хлебниковское предсказание «Взор на 1917 год», опубликованное в «Пощечине общественному вкусу», оказалось вполне пророческим.

Февральская революция, существенно изменившая политическую обстановку в стране, запустила механизм перестройки общественной жизни в сторону демократизации. Преобразование государственных институтов и общественных организаций в соответствии с новым государственным и политическим устройством России сразу же захватило сферу искусства, подорвало привилегированное положение правых и открыло, в том числе и перед футуристами, новые перспективы и возможности.

## Союз деятелей искусств[3] (Петроград, 1917—1918)

Уже в самые первые дни после Февральской революции между разными группами художественной интеллигенции вспыхнула борьба за власть. Началось с того, что 4 марта 1917 года было созвано совещание деятелей искусств под председательством М. Горького, на котором обсуждался вопрос об образовании вместо министерства императорского двора — министерства изящных искусств[4] и об охране художественных ценностей. На совещании была создана «комиссия 8-ми» (П. Неклюдов, Ф.И. Шаляпин, М. Горький, А.Н. Бенуа, К.С. Петров-Водкин, М.В. Добужинский, Н.К. Рерих, И.А. Фомин)[5], предложившая на следующий день Временному правительству свои услуги по охране памятников и устройству художественных дел. Через несколько дней (7 марта 1917) вопрос об учреждении министерства изящных искусств обсуждался на собрании в помещении Института истории искусств. Собрание избрало комиссию[6] из представителей всех родов искусства, в задачу которой входило составление проекта министерства изящных искусств[7]. На первом заседании этой комиссии (10 марта 1917), председателем которой был избран А.Н. Бенуа, решено было вести работу в семи специальных комиссиях по отдельным отраслям искусства: архитектуре; живописи, графике и скульптуре; художественной промышленности и кустарному

делу; театру; музыке; охране памятников и музейному делу; художественно-историческому образованию[8]. Параллельно работе этих комиссий комиссаром Временного правительства над бывшим министерством двора Ф.А. Головиным 13 марта 1917 года было организовано «Особое совещание по делам искусств», в состав которого вошли кн. В. Аргутинский-Долгоруков, А. Бенуа, И. Билибин, И. Грабарь, З. Гржебин, М.Добужинский, С. Завадский, В. Каратыгин, А. Карташев, Н. Лансере, Г. Лукомский, Е. Нарбут, П. Неклюдов, К. Петров-Водкин, А. Пешков (М. Горький), Н. Рерих, Н. Соколов, А. Тихонов, И. Фомин, Ф. Шаляпин, В. Щуко, А. Щусев[9]. Кроме того, в последующие дни состав «Особого совещания» пополнился другими лицами, но никто из деятелей левого искусства в него кооптирован не был.

Персональный состав «Особого совещания» вызвал опасения правых и левых, что «мирискусники» захватят власть над искусством. Но если правые не возражали против министерства изящных искусств и лишь хотели получить там места, то левые подняли кампанию против министерства и против государственного регламентирования искусства вообще.

Уже 8 марта 1917 года состоялось первое организационное собрание образованного левыми союза художественных, артистических, музыкальных и поэтических обществ, выставок, издательств, журналов и газет «Свобода искусству», на котором с докладом против министерства искусств выступил художник В. Денисов[10]. Кроме того, от имени союза «Свобода искусству» 11 марта 1917 года было опубликовано воззвание ко всем деятелям искусств:

> Товарищи-граждане.
>
> Великая русская революция зовет и вас к делу. Объединяйтесь. Ратуйте за свободу искусству. Боритесь за право на самоопределение и самоуправление.
>
> Революция творит свободу. Вне свободы нет искусства. Лишь в свободной демократической республике возможно демократическое искусство.
>
> Боритесь за немедленный созыв Учредительного собрания, которое установит демократическую республику.
>
> Отвергайте замыслы наложить оковы на свободу. Требуйте созыва Всероссийского Учредительного Собрания Деятелей Искусств на основе всеобщего, равного, прямого, тайного и пропорционального голосования без различия пола. Учредительное Собрание Деятелей Искусств решит вопрос об устроении художественной жизни России. Созыв Учредительного Собрания Деятелей Искусств возможен лишь после войны: большинство товарищей в окопах.
>
> Протестуйте против учреждения министерства искусств или иного ведомства, против захвата власти отдельными группами до воли Учредительного Собрания Деятелей Искусств[11].

Наиболее значительная схватка сторонников и противников министерства искусств произошла на общегородском митинге деятелей ис-

кусств (12 марта 1917) в зрительном зале Михайловского театра. Газетные отчеты[12] не передают накала страстей, разгоревшихся в тот вечер. Для передачи атмосферы этого митинга мы воспользуемся сохранившейся стенограммой. Зал был переполнен: при входе зарегистрировались 1403 человека. Председателем собрания был избран В.Д. Набоков. После оглашения приветствия от комиссара Временного правительства Ф.А. Головина первым докладчиком выступил архитектор А.И. Таманов, предложивший образовать Союз деятелей искусства всех отраслей и в качестве руководящего центра выбрать «комитет уполномоченных союза» из 12 лиц: по два человека от живописи, скульптуры, архитектуры, музыки, литературы и сценических деятелей.

Затем выступил М. Горький, доложивший собранию о создании «комиссии 8-ми» и ее первых шагах[13].

Следующим взял слово И. Зданевич:

> <...> Прежде всего я должен сказать, от чьего имени я выступаю: я выступаю от союза художников, поэтов, музыкантов, выставки «музея» «Свободное искусство»[14]. Я принадлежу к ячейке футуристов, которая вошла в эту группу свободного искусства. Это общество образовалось потому, что для нас несомненно, что искусству угрожает опасность. Об этом буду говорить после, а теперь призываю всех присоединиться к призыву организации художников. Товарищи! Организация, объединение для нас самое главное. Только в объединении мы найдем силу, чтобы противостоять тем натискам, которые производятся. Товарищи, Максим Горький говорил, что на долю русской революции выпадает честь, что искусство будет идти вместе с революцией: я скажу больше — я проведу параллель. Великая французская революция провозгласила лозунг — отделение церкви от государства. Мы провозглашаем лозунг — отделение искусства от государства (апл<одисменты>). Товарищи, мы должны соединиться вместе, чтобы сказать наконец, что искусство свободно, что оно не будет служить ни демагогии, ни политике... <лакуна в стенограмме — *А.К.*> <...> Поэтому я нахожу, что организация союза художников, деятелей искусств в России — не достаточно. Мы требуем большего — мы требуем права художественного гражданства, мы требуем, чтобы все деятели искусств России собрались на Учредительное собрание деятелей искусства, которое определит судьбу и устроение искусства в России. Господа, мы сюда пришли благодаря революции, и я думаю, нам ясно, что судьбу искусства автономного, свободного, независимого может решить только Всероссийское Учредительное Собрание деятелей искусства. Неправда ли, господа? (апл.) Организация, лишенная активности, недостаточна. Необходимо Учредительное Собрание: оно определит судьбу, скажет, как нам устроить судьбу искусства и художеств<енной> жизни России. Для нас ясно, что есть два художественных центра — Москва и Петроград, что провинция обескровлена, что нужно предоставить самоуправление театрам, художественным школам и музеям. Нам ясно, что нужно бороться против воскрешения попыток времен 18-го и начала 19-го века. Нужно бороться против централизации органов в Петрограде, против того, чтобы здесь был орган, который командовал бы

всей Россией. Нужно бороться против дипломов академических, консерваторий и школ. Господа, сознавая ответственность этой минуты, мое сердце бьется так, что я думаю, его слышно. Я призываю вас к единению, чтобы опрокинуть тот порядок, который был установлен до сих пор. В свободной России — это недопустимо, — и вот это заставляет меня сказать, какая опасность угрожает искусству. В первые дни после того, как Россия была освобождена, небольшая группа лиц взяла на себя инициативу устроить Министерство и узурпировать власть (апл.). Мы не возражаем в принципе против учреждения органа, несомненно, он необходим, но мы протестуем всеми силами, чтобы этот орган был учрежден теперь же келейно и под шумок (апл.). Я должен сказать, что эта опасность очень реальна и очевидна.

Я был на организационном собрании в О-ве Арх<итекторов> Художников[15] и слышал, как выступали люди, которые по бумажкам читали распределение Министерства искусств на департаменты. Есть художники, есть деятели искусства, которые будут протестовать. Я пришел сюда сказать этим лицам, что мы не допустим учреждения (<возгласы:> браво). Должно быть собрано Учредительное Собрание деятелей искусства, и только оно может решить судьбу искусства в России. Поэтому я предлагаю выбрать временный комитет по организации Учредительного Собрания Искусства для заведования делами искусства. Только Учредительное Собрание решит вопрос. Наш лозунг — боритесь за право на самоуправление художника, требуйте созыва учредительного собрания деятелей искусства. Протестуйте против учреждения Мин<истерст>ва Искусств по захвату власти свободного искусства (шум, апл.)[16]

Далее от учащихся художественных школ выступил И.Н. Гурвиц, после него взял слово Маяковский[17]:

Граждане, я пришел сюда от имени левых течений русского искусства.<...> От имени художников, поднявших знамя революции, пришел я, — искусство в опасности. Всегда во дни крупных волнений искусство замирает. Рука, поднятая над самодержавием, обрушилась на дворцы, и задача — оградить дворцы от нападок — была задачей тех людей, которые создали комиссию у Горького. Справиться с этой задачей легко, — она может быть выполнена расстановкой группы солдат. Вторая задача была более хитрая и более существенная. Как только поднимается волна общественного подъема, говорят, что художникам, искусству нет места, — что каждый художник должен внести свой голос в политическую работу по устройству России. Это дело мы можем целиком доверить Временному Правительству, гарантирующему свободу <...>. Наше дело — искусство — должно отмежевать в будущем государстве право на свободное определение всех деятелей искусства. Сейчас утверждена временная комиссия в числе 12 человек[18]. Мне кажется, что даже по охране памятников искусства эта комиссия не может быть компетентна, т.к. она не выбрана на демократических началах. Я уважаю всех лиц, состоящих в этой комиссии, для меня Горький очень уважаем, — он ратовал за свободу искусства, но я

против недостатка организации. Если будет правительство, то туда войдет только известная группа «Мира искусства». Бенуа является приверженцем определенного искусства, для меня неполного. Дворцы будут охраняться, где произведения Сомова <лакуна в стенограмме>. Есть русское самобытное искусство, которое являлось выражением стремления к демократизации; Бенуа не может заниматься искусством, которое осуществлено широкой демократией <лакуна в стенограмме>. Чтобы было широко, необходимо широкое представительство (апл.). Вам была дана эта схема организации, которая нам казалась приемлемой по вопросам устройства искусства. Будет организован особый Комитет, который подготовит временное собрание, заведующее текущими нуждами искусства. Таким образом подготовится учредительное собрание, и когда товарищи вернутся с фронта, оно определит, как управлять русским искусством. Я противник Министерств и т.д. — для меня необходимо, чтобы искусство было сосредоточено в одном определенном месте. Мой девиз и всех вообще — да здравствует политическая жизнь России и да здравствует свободное от политики искусство[19].

После короткого выступления Г.А. Арьямова, высказавшегося против «кучки узурпаторов» — министерства искусств, на сцену поднялся В.Э. Мейерхольд.

г. Мейерхольд. Оратор Зданевич почти исчерпал вопросы, мучавшие лиц, которые протестуют против захвата кучкой лиц, — когда объявлена свобода слова и собраний; она не сочла нужным считаться с демократической идеей страны. Может быть частная инициатива, но никто не имеет права захватывать деятельную власть, как это было сделано 4 марта кучкой художников, выбравших комитет. У <В.П.> Зубова хотели потеоретизировать по выработке доводов для будущего Мин<истерст>ва Искусства[20]. Совсем не так действовала группа у Максима Горького. Она не только выбрала группу членов, но она тотчас начала действовать. Я спрашивал, на каком основании был послан г. Эрнст[21], — его назвали сотрудником «Старых годов», но это имя не такое, чтобы его могло послать собрание, созванное на основах общественности. Почему Горький считает нормальным, что похороны[22] будут происходить не на Дворцовой площади, а на Марсовом поле? Может быть, среди нас есть люди, которые будут протестовать против этого. Я глубоко убежден, что какой-нибудь архитектор составил проект[23] и этот проект, опираясь на представителей Совета Рабочих Депутатов, проводят уже в Гос. Думу. Я считаю это захватом. Очень удобно для лиц, которые, пока был отверженный царь, выпускали фолианты на веленевой бумаге, чтобы получить на грудь какого-нибудь Владимира, а теперь, когда республика, — братается с представителями Совета Рабочих и Солдатских Депутатов. Мм Гг <Милостивые Государи>, слишком явна эта игра, слишком явно то, что творится там под шумок. Я глубоко протестую — Мин<истерст>во двора упразднено, но я знаю, что Мин<истерст>во Изящных искусств хочет эти квартиры, из которых выехали директора, занять своими представителями... (Шум, свист, апл.).

Предс. Я обращаюсь к оратору: вопросы слишком серьезны и имеют слишком большое общественное значение, чтобы мы переходили на почву личных нареканий (апл.). Было бы крайне желательно не заниматься сведением личных счетов. Какова бы ни была деятельность Комиссии, она относится к прошлому. То, что сделано, подлежит вашему обсуждению, но здесь это излишне (шум, голос: «Это критика!»). Прошу оратора вернуться к тому, что составляет предмет обсуждения и что вами было принято. Я должен прибавить, что сомнения не может быть в том, что те лица, которые взялись за это дело, а по мнению других, захватили эту власть, с первого момента организации представителей передадут свои полномочия.

Голос. Это стирка грязного белья! (Шум).

Мейерхольд. Я исключительно опираюсь на интересы общественности. Теперь, когда объявлен лозунг свободы, должна быть действительная свобода. Только сегодняшний день есть первый день, основанный на принципе свободы. Зачем Максим Горький сообщил нам, если это страничка из прошлого, то что было сделано? Потому я и выступил с критикой, что нам на этом собрании объявили и заставили считаться с тем, что уже осуществлено. Тогда не угодно ли поставить на баллотировку вопрос о том, что похороны на Марсовом поле...

Голос. Этот вопрос решен!

Мейерхольд. Этот факт решен действиями известной комиссии. После того, как сегодня выберут специальную комиссию, будет сделано то, что установлено какой-то уже существующей комиссией.

Голос. Бесполезно! (Шум).

Мейерхольд. Прошу поставить на баллотировку, как сегодняшнему собранию нужно будет отнестись к разработке того проекта, которым занимается другая комиссия, избранная в Институте Искусств гр<афа> Зубова. Только с того момента, когда будут избраны деятели учредительного собрания искусств, может начаться новая жизнь. Сегодняшний временный исполнительный комитет не может считаться с двумя комиссиями, уже избранными.

г. Пунин. Оставим Бенуа и комиссию, — в конце концов, я думаю, что не так уж страшно. Перейдем к делу: прежде всего организация. Я говорю от лица левых организаций свободного искусства. Наш лозунг здесь провозглашен, — товарищи Зданевич и Маяковский ясно здесь все обрисовали. Левые течения во все время старого строя находились в ненормальных условиях. Академия с субсидии <так в тексте. — *А.К.*>, казенными квартирами, орденами и проч. вышвыривала их ежегодно из Академии. Образовалась группа художников ретроспективного, рахитического искусства 18-го столетия <лакуна в стенограмме>. Чтобы не было больше таких условий существования, мы не хотим организаций подпольных, мы хотим выраженное на основании учредительного собрания Мин<инистерст>во, или другое учреждение. Что касается свободной конкуренции, то мы, конечно, надеемся ее ввести и победить всякую голубую кровь нашей горячей молодой кровью.

г. Альтман. Товарищи Зданевич и Маяковский так ясно выразили свои мысли, что я не буду говорить.

Предс. <Н.В.> Пинегин, <Е.Г.> Лисенков, <В.Я.> Курбатов — отказываются.

г. Керзин[24]. Господа, до сих пор вы слышали мнение только представителей футуристических направлений. Мы пришли сюда, чтобы образовать союз деятелей всех течений искусств. Я должен приветствовать, что принцип всех сходится на том, что теперь наступил век глубокой демократии, — что вопросы искусства должны опираться на широкие массы. Я думаю, что теперь большинство будет придерживаться этого мнения. Но вы видели, господа, воочию, что собравшиеся здесь представители разных выставок и разных обществ приветствуют слова, как принято называть, «крайних левых течений». Вся суть заключается в том, что слова нисколько не определяют искусство. Искусство определяют его произведения. Поэтому нам, переходя к делу, главным образом, надо остановиться сегодня на выборе нового организационного комитета, который возьмет на себя задачу организовать этот новый союз. Мне кажется, что в этом временном организационном комитете нужно определить, что такое есть понятие «деятели искусства». Это первая его задача. Для того чтобы искусство, господа, было в руках действительно художников, людей, которые действительно творят, которые проявляют творчество во всех областях.

Голос. Диплом? Да?

г. Керзин. Я не говорю диплом, это не является указанием, — только деятельные произведения! Как художник пластический я придерживаюсь своей сферы. Участие на выставках может определить деятельность в области искусства. Мне кажется, господа, что в этот комитет должны быть выбраны лица, которые никогда не объявляли беспощадной войны всему тому, что для нас было свято. Мне кажется, господа, что в этот комитет должны войти лица, хотя бы и старые художники, но лица, которые в свое время были первыми демократами в искусствах. Я, господа, говорю о таких художниках, которые создали передвижные выставки... (шум).

Голос. Они уже были 100 лет тому назад... (свист).

Предс. Господа, свобода слова! Это собрание демократическое! Не нарушайте свободы слова!

г. Керзин. Я говорю о том действительно народном искусстве, которое старалось воспитывать народ, которое посвятило ему все свое служение. Я не останавливаюсь исключительно на них, я указываю, что в эту комиссию должны войти представители других выставок, чтобы в этой комиссии не происходило захвата исключительно одной партией. Искусством истинно народным, истинно демократическим искусством может называться то, которое понятно широким массам и которое опирается на широкие массы.

Голоса. Правильно (апл.).

г. Керзин. Те же гастрономические ухищрения принадлежат небольшой группе лиц и не могут называться демократическим искусством.

Голоса. Браво! (апл.).

Предс. <А.И.> Кудрявцев, <К.И.> Горбатов, <И.Г.> Дроздов — отказываются.

г. Курилко[25]. Товарищи, я буду краток. Предыдущий оратор затронул темы, которые, я думаю, для широких масс не так интересны, как многим профессиональным художникам. Теперь момент, когда ценности валяются, берет тот, кто сильнее и распоряжается. Теперь являются жулики и преступники — преступники министры и работающие в Думе... (сильный шум).

Голоса. Кто жулик? Долой, вон!

Предс. Я прошу прощения у собрания. Разбирая резолюции, я не вслушался в слова оратора. Его слова недопустимы.

Голоса. Не желаем слушать! Долой его! (шум).

г. Курилко. Я сейчас кончу! (гол<ос:> «Вон!»). Это недоразумение. Я советую быть настороже и уметь отличать деятелей искусства от не деятелей...

Предс. Позвольте огласить заявление от Совета Института Истории Искусства. Комиссия никакими законопроектами об учреждении Мин<истерст>ва искусств не занимается, а собирает материалы и мнения всех желающих работать лиц для предоставления на рассмотрение будущему учредительному собранию.

Голоса. Правильно!

Предс. Г. <В.В.> Белянин отказывается.

г. Войнов[26]. Товарищи, предыдущие ораторы в достаточной мере выяснили вопрос о роли свободного искусства в России, я присоединяюсь к мнению, что необходимо не только учредительное собрание, избранное художественными деятелями, которое может установить форму внутренней жизни искусства. Я хотел отказаться от слова, но взял его исключительно потому, что передо мной оратор академического типа сделал замечания, которые не соответствуют истине. Было сделано следующее замечание: будто предложение организации Учредительного собрания якобы исходит от левых художников мелких толков. Жизнь последнего времени ясно и определенно выдвинула положение, что всякое направление в искусстве изживает свою роль. Искусство переходит к тому моменту, когда оно говорит на свободном общепонятном языке, а не так, как это осуществляется нашей давно умершей Академией. И вот, как художник, от лица свободного внепартийного искусства я присоединяюсь к мнению ораторов, которые говорили, что только учредит<ельное> собрание может установить внутреннюю жизнь искусства в России (апл.)[27].

После этих, а также других выступлений еще 25 ораторов была принята резолюция организационной комиссии о необходимости образования Союза деятелей всех отраслей искусства, а также резолюция, предложенная И. Зданевичем, о созыве Учредительного собора, который должен решить вопрос устроения художественной жизни страны, с одновременным протестом против учреждения министерства искусств.

Председатель митинга В.Д. Набоков, явно недовольный принятыми решениями, через несколько дней опубликовал статью, в которой дал свою интерпретацию происходившего на митинге. Особенно его удивляло недоверие к авторитетам М. Горького, А. Бенуа, Ф. Шаляпина и

других, вошедших в «комиссию 8-ми»: «Как это ни невероятно, на Горького и группировавшихся вокруг него крупнейших русских художников посыпались обвинения: как смели они собраться, как смели принимать шаги для охраны памятников искусства, как смели поднимать вопрос о Министерстве изящных искусств! <...> А между тем эти люди — цвет русского искусства, их имена известны всем, их деятельность протекает на виду у всех. Но как смеют слушать Горького, когда есть Зданевич или Пунин, — Шаляпина, когда есть Сидоров или Петров?»[28]. Оказалось, что авторитет в общественных кругах — одно, а среди деятелей искусства, тем более левых, — совсем другое. К тому же, по сравнению с казенным министерством, идея Учредительного собрания деятелей искусств оказалась более привлекательной, более органичной демократическим иллюзиям времени.

В ответе В.Д. Набокову Зданевич, Мейерхольд и Пунин подчеркивали, что они выступали «против недемократических домогательств некоторых художественных групп и возможного захвата ими власти.<...> Речь шла о попытках "крупнейших русских художников" учредить министерство искусств, не спросясь художественного большинства. И говорившие ясно указывали — почему они против этих попыток: грозит усилиться художественная централизация страны, двести лет обеспложивавшая провинцию, неизбежная ставка на отдельные школы, "на сильных", презрение к памятникам, почему-либо чуждым "комиссии 8-ми", но драгоценным на деле. <...> Защищая демократический принцип, мы звали кроме "комиссии 8-ми" слушать и других. Никто не отвергал Горького или Шаляпина, мы высказывались, чтобы "имена" были выбраны художественным народом. <...> Художественное большинство Петрограда потребовало, чтобы выслушали и его мнение, и высказалось за учреждение союза деятелей искусств, мнения которого, а не "комиссии 8-ми", были бы обязательны для правительства, и за созыв учредительного собора деятелей искусств»[29].

Позиция левых возобладала и нашла поддержку. Против министерства искусств также высказались сотрудники журнала «Аполлон», солидарно с ними выступил Ф. Сологуб[30]. За министерство искусств стояли правые художники и часть «мирискусников». На страницах кадетской газеты «Речь» идею министерства пропагандировал соратник А. Бенуа критик А. Ростиславов[31].

Правые, стремясь к организационному сплочению, по инициативе Общества им. А.И. Куинджи созвали 18 марта 1917 года в зале Академии художеств собрание художников, на котором обсуждали вопрос о создании «союза деятелей пластических искусств»:

> <...> После горячей речи И.Е. Репина в защиту так называемой комиссии Горького, взявшей на себя в момент общей растерянности заботы об охране произведений искусства и памятников старины, было отвергнуто предложение г. Зданевича обратиться к кн. Львову[32] с заявлением о недопустимости «Особого совещания», в которое вошла комиссия[33].

<...> Председателем собрания был избран В.Е. Маковский. Несмотря на то что представителям левых течений не были разосланы повестки, они явились и выразили желание говорить по общим вопросам искусства, не встретившее, однако, сочувствия со стороны собрания. Тем не менее один из футуристов г. Зданевич сделал попытку говорить о комиссии Горького (для охраны памятников старины) и настаивать на том, чтобы собрание вынесло резолюцию о неправомерности существования упомянутой комиссии, так как образование ее является не чем иным, как «захватом власти отдельной группы».

Предложение г. Зданевича было отклонено, и по предложению В.Е. Маковского, было, напротив, выражено желание, чтобы комиссия Горького продолжала начатое дело[34].

<...> Вопрос о необходимости союза деятелей пластических искусств был решен утвердительно. <...> Несмотря на выставлявшийся лозунг о свободе творчества, многие ораторы не находили у собрания точек соприкосновения с футуристами и предлагали им образовать отдельный кружок[35].

Не найдя поддержки у правых, И. Зданевич проявил большую активность в создании широкой коалиции левых сил для защиты принципиальных позиций в вопросах обустройства художественной жизни. Собственно, выступление на собрании правых художников было частью проделанной им работы по созданию этой коалиции, базировавшейся не на общности идейно-художественных взглядов, а на принципе отделения искусства от государства.

В рамках создания коалиции 21 марта 1917 года в Троицком театре (Троицкая, 18) состоялось общее собрание федерации деятелей искусств «Свобода искусству». Повестка дня: «1) Доклад временного секретаря о событиях в Петрограде и деятельности секретариата. 2) Декларация федерации "Свобода искусству". 3) Декларация независимости искусства. 4) Основание органа федерации. 5) Обращение к обществу архитекторов-художников. 6) Текущие дела. 7) Выборы постоянного секретариата»[36].

Секретарем Зданевичем было вкратце сообщено о предшествующих событиях, выставлены лозунги федерации: независимость искусства от государства, необходимость учредительного собора. Была прочитана длинная декларация независимости, включившая 14 тезисов, в том числе о ненужности министерства искусств и государственной опеки, упразднении всех академий, о децентрализации искусства, материальной поддержке его городскими самоуправлениями, о художественных советах для сношения с ними, съездах, всероссийском союзе, стипендиях, авансах художникам, испытательном стаже, приобретаемых произведениях и пр. Декларация, подробное обсуждение которой было отложено до следующего собрания, была приветствована С. Маковским[37]. В. Маяковский высказался против федерации и настаивал на необходимости идейной борьбы, создания особого органа и нового синдиката футуристов, во главе которых должен быть поставлен он. Выступало много ораторов, были резкие выступления про-

тив особого совещания по делам искусства, был голос за необходимость расчленения свободы искусства и управления делами искусства. В заключение принята резолюция о необходимости основ самоуправления, о правомочности при решении вопросов искусства только учредительного собора[38].

Радикальная позиция Маяковского более подробно была изложена в другом газетном отчете:

<...> Несколько раз поднимается неистовый непримиримый Маяковский. Его раздражают слова, он требует революционных выступлений, действий. <...> Он <...> с своими единомышленниками в данный момент левее «левой федерации». Не сегодня-завтра они начинают издание газеты, в которой, строго отгородившись от примиряющихся и ищущих общий язык, общую платформу с другими существующими художественными школами, станут до конца, открыто и смело провозглашать принцип свободы их личного, индивидуального творчества. Что им за дело до других талантов, не идущих с ними в ногу? Долой их! Да здравствуют я (Маяковский), Бурлюк, Ларионов.

В страстной, искренней и сильной речи Зданевич намечает пути компромисса с «инакомыслящими» в области творчества, но одинаково жаждущими полной свободы от каких бы то ни было давлений — партийных, академических, школьных и министерских[39].

Некоторые подробности дополняла О. Лешкова в письмах художнику М. Ле-Дантю:

Первым после него <И. Зданевича> выступил Маяковский, который заявил, что никаких выступлений он не признает, никого знать не хочет, на всех плюет и хочет, чтобы федерация издавала газету, «директором» которой он будет, и намерен писать в ней только то, что ему захочется и покажется забавным. Эта декларация вызвала искренний и добродушный хохот среди публики. Пунин заявил весьма иронически, что эта платформа поражает своей широтой замысла. <...> Опять вылез Маяковский и начал орать, что он никого не хочет знать и ни с кем считаться, т.к. он признает только Бурлюка, и он с ним самые левые, и это важнее всего. На это кто-то возразил, что есть и полевее, в живописи Ларионов и в поэзии Хлебников. <...> Последнее заявление так взорвало Маяковского, что он заявил, что уходит из федерации. К моему удивлению, Илья <Зданевич> просил его взять свои слова обратно до личного с ним по этому поводу переговора. <...> Маяковский все время впутывался, мешал говорить и наконец довел публику до того, что все стали ему шикать и гнать его, что вызвало его на грубую иронию по адресу всех выступавших и ругань с публикой[40].

Из федерации Маяковский все-таки вышел[41] и, по воспоминаниям Н. Пунина, «разбил нам единый левый фронт. Тогда это было непри-

ятно, и мы в своей среде его сильно осуждали»[42]. Существенно, что Маяковский требовал перехода от парламентских словопрений к конкретным творческим действиям. И в этом смысле он оказал некоторое влияние на организационную деятельность левой федерации. Поскольку союз «Свобода искусству» являлся не художественной, а общественной организацией, то при нем в конце марта 1917 года были образованы художественные общества «На революцию» и «Искусство. Революция», задача которых состояла в исполнении заказов революционных партий и организаций на составление воззваний, прокламаций, докладов, в изготовлении плакатов, афиш, организации манифестаций, празднеств, увеселений, украшении домов, помещений, улиц и т.п. Все работы, согласно уставу, выполнялись бесплатно[43]. Организационное бюро общества «На революцию» составили О. Брик, Л. Бруни, В. Ермолаева, И. Зданевич, Э. Лассон-Спирова, М. Ле-Дантю, А. Лурье, Н. Любавина, В. Маяковский, В. Мейерхольд, В. Татлин, С. Толстая и В. Шкловский[44]. Похожий состав имело общество «Искусство. Революция»: Н. Лапшин (председатель), В. Ермолаева, С. Толстая, Л. Бруни, И. Зданевич, Е. Турова, В. Шкловский, Б. Кушнер, М. Кузмин, Д. Выгодский, В. Мейерхольд, Н. Альтман, Н. Венгров, Н. Любавина, Э. Лассон-Спирова, А. Мурская, В. Татлин, В. Денисов, А. Родченко, С. Наседкин, Н. Янкин, А. Авраамов[45]. Обществами были опубликованы обращения с предложением услуг. Однако сведений об их конкретной деятельности не найдено. Вряд ли эти общества успели сделать что-нибудь существенное в творческом плане. Общество «На революцию» помимо обращения к рабочим и солдатским организациям, а также политическим партиям не оставило других следов. Что же касается общества «Искусство. Революция», то оно, изготовив в первой половине марта 1917 года несколько знамен для рабочих[46], по крайней мере, формально существовало до середины мая 1917-го, так как делегаты этого общества В. Ермолаева и Е. Турова принимали участие в работе Союза деятелей искусств (СДИ).

СДИ начал свою работу в конце марта 1917-го. Согласно стенографическим отчетам и протоколам заседаний, собрания СДИ проходили в Академии художеств, как правило под председательством архитектора А.И. Таманова, и левые деятели искусств (В. Мейерхольд, И. Зданевич, Н. Пунин, В. Шкловский, Н. Альтман, О. Брик, С. Исаков, С. Шлейфер и др.) активно участвовали в обсуждении различных вопросов. Уже в первой половине апреля 1917 года они образовали в СДИ «Блок левых», который объединил 28 различных обществ и кружков. В их число входили «Союз молодежи» (делегаты: Э.К. Спандиков, Ю.П. Анненков, М.З. Шагал, С.Я. Шлейфер), «Бубновый валет» (Н.И. Альтман), общество «Ноль — десять» (К.Л. Богуславская, И.А. Пуни), союз «Свобода искусству» (В.А. Денисов, А.Е. Карев, Н.Ф. Лапшин), общество «Магазин» (Л.А. Бруни, Н.П. Ясиновский), общество «Зеленая птица» (Н.И. Любавина, Н. Венгров), общество «Искусство. Революция» (Е.И. Турова, В.М. Ермолаева), мастерская Ционглинского (Л.Т. Чупятов), «Импрессионисты» (Л.Ф. Шмит-Рыжова), журнал «Музыка» (С.С. Прокофьев), «Дневник Писателя» (Ф.К. Сологуб), журнал «Искусство для всех»

(А.Н. Чеботаревская), общество «Марсельские матросы» (Ю.Е. Деген, В.В. Сафонова), инициативное звено художников-профессионалов (А.А. Андреев), «Сборники по теории поэтического языка» (О. Брик, В. Шкловский), «Акмеисты» (М.А. Зенкевич), общество «Мировые футуристы» (А. Серебряный, Н. Черкасов), Студия Мейерхольда (В.И. Инкижинов, В.Э. Мейерхольд), «Федерация футуристов» (И.М. Зданевич), журнал «Любовь к трем апельсинам» (Р.С. Кроль, Г.А. Кроль), Музей Академии художеств (С.К. Исаков), организация учащихся школы Штиглица (А.А. Успенский), общество «Свободные мастерские» (Ф.Н. Шихманова, М.Т. Аргутинская-Долгорукова), общество «Фелана» (М.А. Кузмин, Ю.И. Юркун), латышское общество молодых художников «Зеленый цветок» (Н.И. Струнке), Театральный музей (Л.И. Жевержеев, В.Я. Степанов), «Мастерская трех искусств» (Л.Р. Сологуб), товарищество молодых скульпторов при мастерской Шервуда (В.Я. Яковлева, В.Г. Корди).

Состав «Блока левых» не был строго постоянным: делегаты могли передавать друг другу полномочия, и одни и те же люди на разных заседаниях иногда регистрировались делегатами то от одного, то от другого общества. На 20 мая 1917 года в «Блоке левых» официально числилось 45 делегатов[47], но к этому времени Ф. Сологуб и А. Чеботаревская уже перешли в «Деловой блок», образованный правыми и центром.

Установленное в апреле 1917-го деление СДИ на три группы (правые, левые и центр), для равномерного представительства при выборах, создало внутреннее равновесие сил в этой организации. Ни одна из групп не могла навязать другим своих решений, но блокирование чужих инициатив превращало работу СДИ в бесплодную и порой ожесточенную полемику. Одновременно было принято деление СДИ на курии по профессиональному признаку (архитектурная, скульптурная, живописная, литературная, театральная, декоративных искусств, музыкальная, истории и теории искусств). В качестве примера согласованных действий можно привести совместную работу левых и правых в комиссии по выработке устава СДИ (апрель — май 1917) или составлению наказа Временному правительству. Согласно этому наказу, утвержденному на собрании делегатов СДИ 8 апреля 1917 года, «устройство художественной жизни в нашем обширном отечестве не должно зависеть ни от какого бы то ни было совещания или комиссии отдельных деятелей искусства, ни от какого бы то ни было бюрократического учреждения, в том числе и Министерства изящных искусств, а единственно только от мира художественного, свободного и широко сорганизовавшегося на началах равного представительства от всех художественных течений <...>. Мы считаем необходимым, чтобы государство, отказавшись от всякого давления на искусство, предоставило деятелям искусств полную автономию в устроении и управлении художественной жизни России и чтобы все по делам искусства мероприятия и предложения Правительства проходили через обсуждение Союза Деятелей Искусства»[48].

Наказ был сообщен Временному правительству.

> Министр Председатель князь Г.Е. Львов признал справедливость основных положений Союза Деятелей Искусства; Комиссар над бывшим

Министерством двора Ф.А. Головин выразил согласие доводить до сведения Союза Деятелей Искусства все предложения по делам искусства, которые будут выдвигаться на очередь[49].

Одновременно «Особое совещание» при комиссаре над бывшим министерством двора было ликвидировано: 14 апреля 1917 года оно постановило прекратить свою деятельность и 19 апреля объявило об этом Ф.А. Головину.

Сторонники министерства искусств охарактеризовали происшедшее как «узурпацию власти» Союзом деятелей искусств[50], а сам А. Бенуа расценил ситуацию как «революцию в художественном мире»[51].

Однако Временное правительство не собиралось отказываться от вмешательства в дела искусства. В середине мая 1917-го вместо «Особого совещания» при комиссаре был создан «Художественный совет по делам искусства», в который вошли представители правых и центра, за исключением «Блока левых». Эти действия «Делового блока» обострили ситуацию в СДИ.

Вопрос о «Художественном совете по делам искусств» обсуждался 11 мая 1917 года на общем собрании СДИ. Левые заняли резко отрицательную позицию. Выступавший от «Блока левых» Н. Альтман заявил: «Признавая, что СДИ является единственным правомочным органом в решении художественных вопросов, мы заявляем, что создание какого-либо совещания по делам искусства при правительстве является недопустимым»[52]. Аналогичная позиция была выражена в резолюциях, предложенных Л. Жевержеевым и О. Бриком[53]. Неожиданный инцидент, происшедший на этом собрании, подробно описан в воспоминаниях Н. Пунина:

Председатель А.И. Таманов от имени президиума поставил на обсуждение «комитета»[54] уже разработанный проект «художественного совета», согласно которому совет должен был состоять из 30 членов: пятнадцати назначенных правительством и пятнадцати, собранных общественно-художественными организациями, какими именно, А.И. Таманов не указал. Предложение это удивило как «блок левых», так и пленум; некоторое время в среде делегатов царила растерянность. Начались прения; «блок левых» возражал решительно и резко. «С временным правительством — никаких отношений, ни одного делегата — в органы временного правительства» — таково было содержание речей левых ораторов. В один из моментов, когда председатель, изобретая все новые и новые аргументы в пользу организации совета, стал более настойчивым, со стороны «блока левых» поднялся архитектор Л. Сологуб.

Я позволю себе привести дальше выдержку из сохранившегося письма одного из членов «блока» к товарищу на фронт[55], живо рисующему инцидент, происшедший на пленуме «комитета»; думаю, что описание этого инцидента очевидцем, автором письма, близко к объективности.

«Сологуб встал, — рассказывается в письме, — стукнул по столу кулаком, покраснел с затылка, навис всем своим огромным телом над синей

скатертью стола и стал громить лидеров центра; глаза его налились кровью, он был страшен, имен он, впрочем, не называл, но "кого-то" и "некоторых" обвинял во всем: в контрреволюции — во-первых, в желании ради личных выгод пробраться к власти — во-вторых, в отсутствии общественной совести, в двуличности и т.п.; речь его была отрывочна и груба: "они хотят, — закричал он, — натянуть на себя царский чиновничий мундир..." В момент, когда он произнес эту фразу, какой-то женский голос (кажется, это была молоденькая актриса — Соляник-Красса) громко спросила: "Кто они? имена, их имена...". Сологуб помолчал минуту и вдруг тихо и растерянно сказал: "Ну, хотя бы тот же Таманов". Собрание, как будто оно было на пружине, подскочило и затем соскочило с мест. Сологуб оборвал речь, замолк и сел, вернее, рухнул на стул. Все это произошло внезапно и быстро; вытирая лоб, красный сидел на своем стуле Сологуб и не подымал глаз; Таманов стоял за председательским креслом молча; лицо его было бледно какой-то особенной сливавшейся с проседью бороды, зеленоватой бледностью, губы дрожали. Он заявил, что отказывается от звания председателя. Поднялся невероятный кавардак. Делегаты с криком накинулись на "блок левых", на Сологуба; напирали со всех сторон; Сологубу кричали: "осел, дурак, мерзавец"; требовали от него чего-то и угрожали кулаками. Сологуб сидел в кругу бесившейся толпы и молчал, поводя бессмысленно глазами. Наконец секретарь президиума <В.С.> Ястржембский стал наводить порядок; усадил делегатов на места и повел собрание; стали обсуждать инцидент, обсуждали долго; Сологуб давал разъяснения, но они больше походили на новое обвинение. Мы, как могли, выгораживали Сологуба; положение было трудное. Таманова в "Союзе" любят и побаиваются.

В конце концов постановили исключить Сологуба из числа делегатов, большинством четырнадцати голосов. Это было незначительное большинство. Постепенно накапливавшееся недовольство "блоком левых" прорвалось на заседании настоящей ненавистью, и тем не менее нам удалось собрать в пользу Сологуба 31 голос. Очевидно, Таманову не слишком верят, а к "блоку" прислушиваются, за "блоком" идут. В тот же вечер мы собрались в клубе "блока" (у <С.К.> Исакова) и, обсудив дело, решили требовать возвращения Сологуба обратно. Говорят, президиум не возражает, но с тем, чтобы исключить его на 5 заседаний»[56].

Инцидент с Л. Сологубом был ликвидирован уже на следующем заседании (14 мая 1917). Сам Л. Сологуб на заседаниях СДИ больше не появлялся и в конце мая 1917-го уехал на фронт в действующую армию[57].

Художественный совет при комиссаре Ф.А. Головине был все-таки создан, и вопрос об участии в нем вновь был поставлен в повестку дня на общем собрании СДИ (28 мая 1917)[58]. Согласно протоколу, решения «Блока левых» и «Делового блока» были оглашены О.М. Бриком и М.А. Сонгайло:

Брик говорит от имени Левого Блока. Левый Блок относится отрицательно к предложению Головина, считает, что Союз Д<еятелей> Иск<усств> не должен входить в Совет при Комиссаре, и считает недопустимым для каждого своего члена какое бы то ни было участие в Совете.

Сонгайло читает программу, выработанную Деловым Блоком, подписанную 28 лицами, также резолюцию по вопросу о Совете при ком<иссаре> Головине. Дел<овой> Блок считает, что Союз Д<еятелей> Иск<усств> не может участвовать в Совете при голосовании, но каждый отдельный член Союза, как частное лицо, может поступать согласно своему усмотрению[59].

Одновременно в СДИ между «Левым» и «Деловым» блоками шла борьба за власть, в результате которой «Блок левых» постепенно терял позиции. Так, при обсуждении вопроса о куриальном совете СДИ (7 мая 1917) «Блок левых» высказался против куриального совета, так как этот орган мог бы «узурпировать права и функцию собрания»[60]. Тем не менее куриальный совет был создан. Невыгодность этого органа для левых объяснил Н. Пунин: «"Блок" был раздражен решением, проведенным президиумом на пленуме "комитета", согласно которому количество заседаний пленума было сокращено и значительная часть вопросов была перенесена в совет куриальных старост; это было равносильно устранению "блока" от участия в решении этих вопросов, так как в "куриальном совете" "блок", за единичными исключениями, своих представителей не имел»[61].

Другим вопросом, по которому часть представителей «Блока левых» заняла отрицательную позицию, стал вопрос об участии СДИ в пропаганде «Займа свободы», т.е. сбора Временным правительством денег на продолжение войны. На заседаниях литературной курии СДИ (1, 11, 16 мая 1917) против участия в пропаганде «Займа свободы» выступили представители левых А. Серебряный (А.И. Пучков) и Н. Венгров. Однако большинство членов СДИ высказалось за участие, была образована «приветственная комиссия» (А. Таманов, Ф. Сологуб, Ю. Юрьев, К. Петров-Водкин и др.), проведен конкурс плакатов «Займа свободы». «Блок левых», уклонившись от организованной поддержки займа, разрешил своим членам действовать по собственному усмотрению. В организационный комитет СДИ по проведению дня пропаганды «Займа свободы» вошли Ф. Сологуб, А. Мгебров, Н. Бутковская, А. Чеботаревская, Н. Пунин[62]. По крайней мере двое из них (А. Мгебров и Н. Пунин) в это время состояли в «Блоке левых». К сторонникам займа примыкал также В.А. Денисов.

В день пропаганды «Займа свободы» (25 мая 1917) Союзом деятелей искусств был организован ряд шествий, процессий, открытых сцен, летучих концертов, а вечером в Мариинском театре — концерт-митинг с участием членов Государственной думы[63]. В то же время против займа выступили большевики.

Вчера<25 мая 1917> в разных концах города, в особенности на окраинах, в фабрично-заводских районах, а также в районе Гос. Думы велась большевистская агитация против займа свободы. Около 11 часов, когда на набережной у Академии Художеств производились работы по декорированию автомобилей и собравшаяся толпа с нетерпением ждала их выезда, кучка большевиков устроила импровизированный митинг. Однако толпа была так

> настроена, что попытка устроить скандал еще до начала процессии врагам русской свободы не удалась, и процессия без всяких осложнений тронулась[64].

Другой очевидец отмечал, что «не особенно параден, не в соответствии с названием был автомобиль "председателей земного шара"»[65]. Этот грузовик со знаменем «председателей земного шара», согласно В. Хлебникову, возглавлял шествие[66]. По воспоминаниям Г. Петникова, грузовик «был украшен плакатами с черными буквами и рисунками на белых больших полосах бумаги вокруг бортов и надписями — **против войны**! Грузовик наш украшал Юрий Анненков. В грузовике были Хлебников (торжествующий и загадочно улыбающийся этой затее) и я. Выехав, нарушая очередь машин, готовых к "параду", мы вскоре за аркой <Главного штаба> встретили Владимира Маяковского, он прыгнул через борт в нашу будетлянскую машину, в этот предземшаровский грузовик, и втроем вместе со сговорчивым молодым шофером мы двинулись по Невскому. Милиция задержала было машину, но потом отпустила ее»[67].

Конечно, эта демонстративная акция «председателей земного шара» и чтение с машины антивоенных стихов не были напрямую связаны с большевистской агитацией против займа. Солидарность в действиях объяснялась общим усилением антивоенных настроений в обществе. Примечательно другое: левые, вопреки собственному требованию, гласившему, что «в области искусства не должно быть политики»[68], неизбежно в политику втянулись. Причем это втягивание началось с первых же дней Февральской революции: выступление против министерства искусств уже было политической акцией, как противостояние Временному правительству. Уже сам факт взаимодействия с властью (неважно, поддержка ее или активное противостояние) — сфера политики. Но «Блок левых» шел дальше: он политизировал учреждения. Формулируя свое отношение к Академии художеств, левые неразрывно связывали ее со старым режимом и утверждали, что Академия, как учреждение, «несовместима с основными принципами нового строя»[69]. Очевидно, имелись в виду принципы свободы и демократии, чуждые не только Академии, но и другим художественно-учебным заведениям. А как совместить требование Маяковским «свободного от политики искусства» с его же насквозь политизированными стихами того времени («Революция», «Сказка о красной шапочке»)? Такой же политической акцией левых был сам факт участия в «Займе свободы» (неважно, за или против).

От политики можно было бы уйти, но левые не хотели уходить от нее. В результате искусство с неизбежностью втягивалось в политику, а лозунг «отделения искусства от государства» превращался в одно из выражений оппозиционности существующей власти.

В целом позицию «Блока левых» условно можно назвать социалистической утопией. Программа коренной реформы порядков внутри искусства как профессиональной корпорации, предложенная левыми, существенно отличалась от традиционных воззрений «Делового блока». По сути, под лозунгом «Демократизация искусства есть дело рук самих ху-

дожников» предлагалось создать одну большую коммуну. Согласно этой программе, искусство отделялось от государства. Государство в лице центральной власти и в лице местных органов становилось простым заказчиком. Самоуправление искусства должно было осуществляться на следующих принципах. Вся полнота власти по делам искусств переходила в руки художников. Все художники объявлялись профессионально равными. Отменялись дипломы, свидетельства, степени, звания и т.п. Все художники страны объединялись в одну общую корпорацию, автономно ведавшую делами искусства. Отношения свободной конкуренции на рынке произведений искусства отменялись, вся художественная работа равномерно распределялась внутри корпорации художников по принципу свободного сотрудничества. Выручка от реализации художественной продукции должна была пропорционально распределяться между производителями. Поскольку все художники признавались профессионально равными, труд художников считался равноценным. Гений и талант материальной оплате не подлежали. Все произведения чистого искусства объявлялись собственностью народа и передавались в совершенно автономное и бесконтрольное ведение корпорации художников. Произведения же прикладного характера оставались в пользовании частных собственников, но только до введения социалистического строя. Академия художеств, все низшие, средние и высшие учебные заведения упразднялись. Новая система художественного образования должна была строиться на принципах бесплатности и бесцензовости [70]. Очевидно, что для осуществления этих принципов необходимы были либо добровольное согласие всех деятелей искусств (которого не было), либо власть левых над искусством и, как следствие этой власти, неизбежное и глубокое втягивание в сферу политики.

Основные положения программы «Блока левых» были встречены возражениями правых и центра, отнюдь не стремившихся к радикальному преобразованию художественной жизни. Так, в частности, правые и центр стремились лишь реформировать, но не упразднять Академию художеств, выступали за цензовость художественного образования и т.п.

В середине июня 1917 года общие собрания СДИ на летний период были прерваны. В течение лета состоялось 9 заседаний президиума, но в деятельности СДИ наблюдалось затишье. В то же время, по свидетельству Н. Пунина, «для многих членов “блока <левых>” интерес к “Союзу деятелей искусств”, исходившему прениями, стал резко падать» [71]. Многие художники, писатели и артисты, разочарованные бездеятельностью СДИ, перестали принимать участие в его работе. Возобновившиеся осенью 1917-го общие собрания едва набирали кворум. В сентябре 1917 года по инициативе «Блока левых» вновь был поднят вопрос о созыве Учредительного собора деятелей искусств. На заседании 1 октября 1917 года был избран организационный комитет по созыву Собора, в который от «Левого блока» вошли О.М. Брик [72], В.Э. Мейерхольд, В.А. Денисов, А.С. Лурье, К.А. Эрберг (Сюнненберг), С.К. Исаков, Н.Ф. Лапшин, А.А. Андреев; от «Делового блока» — М.А. Сонгайло, Л.В. Шервуд, М.И. Курилко, Давыдов; Брянчанинов, Ф. Сологуб,

Б.В. Фармаковский и В.Я. Курбатов[73]. В течение октября организационный комитет провел три заседания (6, 13 и 20 октября 1917), но бурные события Октябрьской революции прервали эту работу.

До октября 1917-го позиции «Делового блока», встречавшие поддержку Временного правительства, были сильнее, чем у левых. «Деловой блок» в значительной степени определял, какие порядки устанавливать внутри искусства. В частности, предложенный правыми проект реформы Академии художеств уже был подан Временному правительству на утверждение. «Демократизация искусства» могла бы пойти более спокойным руслом, но переход власти в руки большевиков в относительно короткий срок изменил расстановку сил среди художественной интеллигенции.

Вооруженный штурм Зимнего дворца и Московского Кремля причинил значительный ущерб как самим зданиям, так и хранившимся в них художественным ценностям[74]. На эти события, а не на захват власти большевиками отреагировал СДИ, выдвинувший требования: «1) Не превращать дворцы, музеи и исторические здания в помещения правительственных учреждений и лиц. 2) Не устраивать во дворцах, музеях и исторических зданиях митинги, собрания, совещания и заседания. 3) Не превращать дворцы, музеи и исторические здания в места военной защиты и помещения войсковых частей, давая тем возможный повод к бомбардировкам, расстрелам и грабежам упомянутых зданий. Призыв этот обращаем ко всему русскому народу, как единственному хозяину великих художественных ценностей страны»[75]. Обращение это, напоминавшее скорее беспомощный крик отчаяния, принятое на собрании СДИ 5 ноября 1917 года, фактически являлось обращением «Делового блока», так как из 38 человек, присутствовавших на заседании, только двое (В.А. Денисов и А.А. Андреев)[76] представляли «Блок левых».

Другая часть левых (В. Маяковский, В. Мейерхольд, Н. Пунин, А. Лурье и др.) если не в первые дни, то уже в первые 2 недели после Октябрьской революции вступила в контакт с народным комиссаром по просвещению А.В. Луначарским. Фактически они осуществляли сначала посредническую роль между Луначарским и СДИ.

На заседании 12 ноября 1917 года выступил Н. Пунин, сообщивший о состоявшемся в Зимнем дворце под председательством Луначарского совещании по искусству и, в частности, о предложении Луначарского образовать «Государственный Совет по искусству с представителями от демократических организаций в равных пропорциях с художниками и с правом решающего голоса»[77]. В резолюции СДИ, принятой единогласно при одном воздержавшемся, было выражено «отрицательное отношение к проектируемому учреждению»[78], причем было подтверждено, что СДИ считает себя единственной организацией, которая имеет право управлять художественной жизнью страны.

На следующем заседании СДИ (17 ноября 1917) вновь обсуждались предложения Луначарского:

Заседание открывается А.И. Тамановым сообщением о смерти художника Плотникова; память его почтена вставанием. Затем, переходя к повестке, председатель напоминает, что на прошлом заседании дебатировался вопрос о создании, по мысли Луначарского, при М<инистерстве> Нар<одного> Пр<освещения> Государственного Совета по Художественным делам, и сообщает резолюцию <...>.

Брик от имени Луначарского заявляет, что Совет, который должен состоять из 30 ч<еловек> (15 от демокр<атических> организаций и 15 от СДИ), будет ведать исключительно охраною памятников; что же касается органа, который будет заниматься всеми вопросами искусства, то по этому поводу имеется новое предложение Луначарского, которое он оглашает[79].

К. Романов: по вопросу об охране памятников комиссия постановила огласить на общем собрании сл<едующую> резолюцию. <...> После оглашения резолюции сообщает о появившемся известии о том, что из Эрмитажа по распоряжению Луначарского украинцы желают взять некоторые ценности.

Маяковский сообщает, что распоряжение это отменено.

Затем Ф.К. Сологуб обосновывает по тезисам свою резолюцию.

Н.Н. Пунин против предложения Сологуба[80] и против образования Госуд<арственного> Совета по делам искусств, единственным органом, который имеет право решать вопросы по искусству общегосударственного значения, — это Собор Деятелей Ис<кусств>, к созыву которого он призывает СДИ.

Мейерхольд — необходимо знать мнение СДИ к вопросу об отделении искусства от государства. До сих пор это сделано не было, и мы были опекаемы Советом Головина. Мне известно, что наши комиссии мечтают о создании ведомства искусства и всячески противодействуют созыву Собора.

Ф.К. Сологуб. Мы ничего не желаем отнимать у народа, как думает Луначарский, ибо Луначарский не народ, а только «господин в пиджаке», от которого нужно оберегать искусство — достояние всего народа.

<Р.Н.> Верховский. Отделение искусства от государства решит Собор — необходимо в первую очередь выдвинуть вопрос об отношении Союза к «власти Луначарского». Высказываясь против какого бы то ни было общения с Луначарским, призывает к конкретной практической деятельности — скорейшему созыву Собора.

В.И. Дубенецкий выдвигает основы, на которых должен базироваться в настоящее время СДИ. 1) Все музеи, дворцы и пр. есть достояние народа. 2) Задача Союза — контроль — должен всегда находиться в руках общественных организаций — в этом его государственная сила. На предложение Луначарского отвечать не нужно, ибо мы общественный коллектив.

Андреев и Брик говорят о скорейшем созыве Собора, а Маяковский о том, что нужно приветствовать новую власть и войти с ней в контакт.

<С.Н.> Наседкин говорит о захвате власти большевиками, в то время как всеми делами должен заведовать СДИ.

Ф.К. Сологуб. Мы против Головина и против Луначарского — пулеметами мы действовать не будем — наше оружие убеждение.

Пунин и Брик — предлагают немедленно постановить — о превращении СДИ в орган по созыву Учр<едительного> Собора — как единственно реальное.

<А.А.> Стаборовский — мы должны принять все меры к спасению памятников искусства — стоит за принятие предложения Луначарского.

Далее говорили Ростиславов, Наседкин, Андреев и др.

Таманов — поступило предложение о прекращении прений и записи ораторов.

Запись ораторов прекращена.

Слово дается вне записи И.Е. Репину.

И.Е. Репин — советует образовать как можно больше кружков — где и обсуждать все вопросы, и только таким способом можно добиться кое-чего.

Заключительное слово предоставляется докладчику Ф.К. Сологубу.

Ф.К. Сологуб. 2 замечания: 1) о захвате власти <нрзб> не говорится в резолюции, а также о созыве собора. 2) Наше объединение может быть не по уставам, а только на живом деле; в этом наша организация, сила и действие.

Председатель оглашает резолюции: Сологуба, Дубенецкого, Андреева, Брика, Мейерхольда и Мгеброва, после чего объявляется перерыв[81].

В результате голосования была принята резолюция В.И. Дубенецкого, согласно которой СДИ должен был принять в свое ведение все учреждения по искусству и передать их Учредительному собору деятелей искусств, который и решит окончательное устроение художественной жизни России[82].

Резолюция «Блока левых», отвергнутая собранием, отличалась от принятой не принципиально, а скорее тактически, поскольку в ней предлагалось объявить СДИ собранием делегатов по созыву Учредительного собора, а ранее избранные комиссии распустить.

Явное оттягивание «Деловым блоком» созыва Учредительного собора в ожидании падения большевиков, бесплодность словесных баталий, а главное, отсутствие у СДИ реальных сил и средств для осуществления своих решений побудили наиболее активную часть левых к решительным действиям. Осознав, что в рамках СДИ они не могут реализовать свою программу демократизации искусства, левые примкнули к большевикам и получили административную власть над искусством. В сущности, они сделали шаг, аналогичный тому, который после Февральской революции пытались предпринять «мирискусники». Роли поменялись.

На заседании СДИ 21 ноября 1917 года О. Брик подверг критике союз за бездеятельность, а Пунин огласил заявление 11 лиц, вышедших из состава «Блока левых» (П.В. Митурич, Л.А. Бруни, А.С. Лурье, Г.Н. Петников, В. Хлебников, Н.Н. Пунин, Ю.П. Анненков, В.Е. Татлин, М.А. Зенкевич, С.И. Толстая, Н.П. Ясиновский)[83]. Судя по тому, что Н. Пунин, А. Лурье и др. продолжали еще некоторое время участвовать в общих собраниях СДИ, событие это означало раскол «Блока ле-

вых» в вопросе о сотрудничестве с государственной властью, а не разрыв с СДИ. Впрочем, выход наиболее активной части левых деятелей искусств из СДИ произошел сам собой, в результате их сосредоточенности на работе в Наркомпросе.

## Профессиональный союз художников-живописцев Москвы (1917—1919)

Сразу после Февральской революции на волне образования всевозможных профессиональных союзов среди московских художников возникла мысль о создании собственного профсоюза, «который, объединяя художников, был бы в то же время авторитетным органом по устроению жизни искусства в Москве»[84]. С этой целью 18 марта 1917 года в цирке Саламонского был созван митинг художников.

> Председательствовал прис. пов. <М.Ф.> Ходасевич, в президиуме состояли художники К. Коровин, И. Грабарь и А. Васнецов, в секретариате М. Яковлев и А. Эфрос. Были подняты вопросы об охране памятников искусства, об организации министерства искусств, об учредительном собрании художников, которое выработает правовые нормы для художников, и о художественной жизни России вообще и в Москве в частности. <...>
>
> О сохранении памятников искусства, как отражающих лицо России, и о создании новых музеев говорил Н.И. Романов. <...> Собрание постановило просить Временное правительство об отпуске необходимых средств для охранения памятников искусства и самому заняться распространением этой идеи посредством печати. В поднятом вопросе об учреждении министерства искусств собрание обнаружило раздвоенность, объяснявшую несвязанность понятия о министерстве с понятием о свободном искусстве, и собрание передало его на разрешение съездов депутатов от художественных групп.
>
> Энергичную речь произнес А. Грищенко о демократизации искусства, о развитии народного творчества, об эстетике площадей, улиц и общественных зданий. Лентулов предостерегал от смешения искусства и политики, от навязывания художнику какого-либо общественного «служения».
>
> Ильин представил готовую резолюцию: «Свободному народу — красота». Развивая эту мысль, Пашков говорил об украшении жизни, о прикладном искусстве и свободном украшении вещей обихода. <...>
>
> Отказавшись от компетенции решать тончайшие вопросы художественной жизни, собрание постановило созвать учредительное собрание художников, послав на него по три депутата от каждой художественной группы. Протесты против непропорционального представительства, против того, что маленькие (молодые) группы будут представлены полнее больших (старых) групп, — были заглушены требованием простора новым течениям. Задачей будущего учредительного собрания предположена главным образом выработка органа для поддержания красоты в населенных местах, поддержания произведений искусства и правильного и широкого развития художествен-

ного образования, от чего собрание ожидает развития многочисленных талантов. А. Койранский возражал против возможности действенного объединения художников как выразителей самых разнообразных индивидуальностей. Лентулов возражал против национальных стремлений и утверждал тезис об интернациональности искусства. Собрание закончилось красивыми словами г. <А.В.> Манганари о самодовлеющем искусстве: «Искусство венец и совершенство всей жизни — и поэтому мы должны ему служить, не связывая его никакими директивами»[85].

После продолжительных споров, последовавших вслед за митингом, в конце марта 1917-го был создан Совет художественных организаций г. Москвы. Председателем был избран А.М. Васнецов, товарищем председателя К.А. Коровин, секретарями А.В. Лентулов, И.И. Машков, Г.Б. Якулов, А.И. Мильман, М. Яковлев, В.Н. Домогацкий[86]. Этот совет, «составленный наспех с далеко не полным представительством пластических групп, <...> должен был объединить все артистические союзы и отдельные организации для защиты их общих интересов. Для осуществления этой идеи в среде президиума совета явилась мысль создать свой профессиональный союз. С этой целью было намечено образование инициативной группы, в которую были привлечены наиболее значительные художники от передвижников до крайних футуристов»[87].

Инициативная группа старых художников («Союз русских художников», Московское товарищество художников, передвижники), пытавшаяся сформировать союз на принципах пропорционального представительства, не смогла создать устойчивого объединения. Только что родившийся союз погряз в разногласиях и распался. Заново Союз художников-живописцев Москвы был организован не по принципу представительства, а по эстетическим признакам. На заседании Союза 13 (26) мая 1917 года в Литературно-художественном кружке большинством голосов было решено созвать учредительное собрание профессионального союза, пригласив на него всех художников Москвы. Бывшая инициативная группа старых художников не признала приемлемым для себя постановление большинства и на другой день основала союз художников «Изограф».

Новая организационная группа (Грищенко, Лентулов, Машков, Нивинский, Татлин и др.) выработала основные положения Профессионального союза, составила и распространила «Призыв художникам». 27 мая (9 июня) 1917 года в зале Архитектурного общества состоялось учредительное собрание Профессионального союза художников-живописцев в Москве. На собрании был зачитан проект устава, избран временный совет Союза из 15 лиц и намечены основные пункты деятельности. Чтобы облегчить объединение всех художников, Союз был разделен на три федерации: старшую, центральную и молодую, «согласно трем главнейшим течениям в живописи»[88]. Федерации были автономны в художественных вопросах. Председателем старшей федерации, в которую вошли «Союз русских художников» и передвижники, стал Н.А. Богатов, секретарем — В.В. Евреинов. Председателем центральной,

объединившей «Мир искусства», художников «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста», стал И.И. Нивинский, секретарем — А.В. Келлер. Председателем молодой (левой) федерации стал В.Е. Татлин, секретарем — А.М. Родченко.

Осенью 1917-го был принят устав, избран совет в составе 45 человек, и Союз начал свою деятельность. Первым делом для изыскания денежных средств в декабре 1917-го совместно с другими профессиональными художественными союзами был устроен аукцион из произведений, пожертвованных художниками, проходивший как раз в дни революционных боев.

Между тем еще весной 1917 года часть художественных сил отхлынула в Московский совет рабочих и солдатских депутатов (МСРСД), где был организован Художественно-просветительный отдел. В деятельности отдела принимали участие П. Алякринский, П. Кончаловский, А. Кравченко, И. Машков, К. Малевич, А. Осмеркин, Г. Якулов и др.[89] Но летом работа замерла и возобновилась лишь осенью. Активно работавший в художественной секции МСРСД К.С. Малевич выдвинул в октябре 1917-го проект Дома искусств (Народной академии). Учащиеся-солдаты этой академии после прохождения центрального класса художественной грамоты должны были бы продолжать обучение в специальных классах (живопись, скульптура, архитектура, литература, музыка, драма). В мелких центрах предполагалось открывать филиалы Народной академии для пропаганды искусства и привлечения новых творцов[90]. Проект этот частично был воплощен во время реформирования левыми системы художественного образования.

Вскоре после победы московского вооруженного восстания состоялось экстренное заседание Художественного совета. Была создана Комиссия охраны памятников искусства и старины, первоначально сливавшаяся с секцией ИЗО МСРСД. Работниками этой комиссии стали представители молодой федерации и объединения «Изограф». Комиссаром по охране памятников и ценностей Кремля 12 (25) ноября 1917 года был назначен К. Малевич[91]. В ноябре 1917-го в отделе пластических искусств Комиссии по охране памятников искусства и старины МСРСД из левых художников работали Малевич, Моргунов, Татлин и скульптор Королев. Но вскоре левые перестали участвовать в заседаниях отдела, и в отделе народного просвещения МСРСД создался блок умеренных и правых.

В то же время происходила перегруппировка сил внутри художественных обществ. Из «Бубнового валета» в «Мир искусства» перешли А.В. Куприн, А.В. Лентулов, А.И. Мильман, В.В. Рождественский, Р.Р. Фальк[92]. «От “Мира искусства” сохранилось одно название, — замечал один из критиков. — Сейчас “Мир искусства” — просто филиальное отделение “Бубнового валета”, куда вошли все бубновые мэтры, т.е. те, кто перестал творить и работает на спрос. Среди их ярких красочных полотен, совершенно затопивших выставку, совсем незаметны вещи прежних представителей “Мира искусства”»[93].

Одновременно в значительно опустевший «Бубновый валет» ненадолго вошли Л.А. Бруни, Н. Кузнецов, И.А. Малютин, А.А. Осмеркин, В.И. Пожарский, Л.С. Попова, В.Е. Татлин, Н.А. Удальцова и др. Председателем общества был избран К.С. Малевич. Татлин и примыкавшая к нему группа художников настаивали на изменении названия общества[94], переизбрании правления, пытаясь захватить руководство обществом в свои руки. Раскол между вступившими в общество художниками и остальной частью «Бубнового валета» произошел в считанные дни:

> Вчера <18 октября 1917> состоялось собрание членов художественного общества «Бубновый валет», на котором произошел раскол и часть членов общества во главе с Татлиным, Бруни, Поповой, Удальцовой и другими, в числе семи человек вышли из общества.
>
> Некоторые из этих членов вступили в общество всего лишь месяц тому назад. Недовольство этой группы членов выражалось в том, что они требовали изменения названия общества, а затем и переизбрания правления, которое они считали якобы неправомочным. Эти требования были отвергнуты, и они вышли из состава членов общества[95].

С 21 ноября по 3 декабря 1917 года прошла выставка «Бубнового валета» (Художественный салон, Б. Дмитровка, 11), в которой участвовали 17 художников, экспонировавших 314 произведений: А.А. Барышников, Д.Д. Бурлюк, А.М. Гумилина, Н.М. Давыдова, В.В. Каменский («Ю»), И.В. Клюн, Э. Крон, Н. Кузнецов, М.В. Леблан, К.С. Малевич, М.И. Меньков, Д.В. Петровский, О.В. Розанова, В.М. Ходасевич (портреты), Ю. Хольмберг, Э. Шиман, А.А. Экстер (эскизы к постановке «Саломея»)[96]. Из-за тревожной обстановки и стрельбы на улицах выставка привлекла мало публики. Давний противник футуристов С. Глаголь утверждал: выставка — «вздор», «жуткая чепуха»[97]. Впрочем, были и другие мнения. Рецензент «Аполлона» писал: «Выставка “Бубнового валета” <...> как доброе бабье одеяло старого типа была сложена по кусочкам. Один — изрядный кусок состоял из полотен откровенно подобранных для заполнения стен <...>. Второй кусок из остатков «Бубнового валета» с Давидом Бурлюком в центре <...>. Третий кусок — собрание работ А. Экстер <...>. Последний, наконец, кусок выставки составила группа супрематистов — Малевич, Клюн, Розанова, Давыдова и т.п.»[98]. Отмечалось также, что «Бурлюк стал делаться “сознательным” и выставил даже несколько скромного импрессионистического свойства этюдиков. Новый член этой выставки Леблан пишет совсем почеловечески. Интересны красочные гаммы Розановой. Художница делает попытки почувствовать форму цвета: как каждый звук-тон в музыке можно связать с определенной краской, и наоборот, так каждый цвет-краску можно воплотить в определенные линии-форму, т.е. например, красный в виде шара, синий в форме треугольника и т.д. В этой области и упражняется г-жа Розанова, а остальные по-прежнему изображают уродиков»[99].

На вернисаже 21 ноября 1917 года, а также 26 ноября 1917-го и на закрытии выставки (3 декабря 1917) Д. Бурлюк, В. Каменский, К. Малевич читали доклады на тему «Заборная живопись и литература»[100].

С окончанием выставки завершилась деятельность общества «Бубновый валет», сыгравшего заметную роль в период формирования русского авангарда (1910—1914). В 1917—1918 годах сезаннисты-бубновалетцы уже перешли в «Мир искусства» и в апреле 1918-го даже возглавили это художественное общество: председателем «Мира искусства» был избран П.В. Кузнецов, товарищем председателя — И.И. Машков, секретарями — А.И. Мильман и А.В. Лентулов[101]. Впрочем, термин «бубновалетцы» оставался за ними независимо от того, в какие объединения входили впоследствии эти художники. Оставаясь сезаннистами, они представляли наиболее умеренную часть авангардистского движения, постоянно организационно обособляясь от более радикальных живописных направлений.

Между тем молодая федерация организовала в марте 1918 года свой клуб (Кречетовский пер., 8, кв. 1), помещение которого было расписано художницами В. Пестель, Л. Поповой и С. Каретниковой. В середине апреля 1918-го в этом клубе была открыта выставка супрематистов и беспредметников (20? апреля — начало мая 1918).

> <...> «Левой федерацией профессионального союза живописцев» организована выставка, вход на которую только по субботам по рекомендации членов.
>
> Здесь всего 6 имен, причем работа Татлина выставлена, как сам он объясняет, лишь для «контакта». Но тем не менее ценность выставки значительна. Представлены крайние течения живописи — супрематисты, суммисты, или, как они сами характеризуют свои работы, — «беспредметная живопись».
>
> Можно спорить относительно всех положений, выставленных в полотнах Удальцовой, Розановой, Пестель и Поповой, если смотреть на них как на живописное течение, утверждающее уже определенный подход к творческим задачам, но нельзя отнять несомненных достоинств в достижениях фактуры, цветовых контрастов, глубины и насыщенности краски.
>
> Живопись их, не имея сюжета, не связанная с предметностью видимого мира, лишенная формы, сосредоточена в плоскостных построениях, целью которых является цветовая проблема.
>
> Здесь упрощенность сведена к первоначальным элементам, дабы в подобной абстракции сильнее, сгущеннее достичь того, к чему направлены стремления живописцев. Особенно я бы выделил некоторые цветные гравюры по дереву Поповой, «Карты» В. Пестель и несколько сильных в цветовом и композиционном отношении работ Ольги Розановой[102].

Своими впечатлениями о выставке поделился также Я. Тугендхольд:

> В трех комнатах висят на стенах и разбросаны по мягкой мебели произведения «супрематистов» — работы масляной живописью, диванные по-

душки, различные вышивки. <...> Густые, звонкие, взятые во всю свою неразбавленную силу, краски бодрят и освежают.

Совсем не страшно, «левизна» не пугает, «крайность» не смешит. <...>

Талантливо? — Да, бесспорно, Удальцова, Попова и другие в большей степени одарены чувством цвета, живописным вкусом, любовью к ремеслу живописи. Красиво? — Да, конечно, как всякое приятное в физико-оптическом смысле сочетание спектральных колеров. Но разве «движение» не чувствуется? — Да, чувствуется: вот эти наложенные друг на друга квадраты, треугольники и ромбы как будто летят ввысь, подобно аэроплану, а вот эти словно кружатся вокруг собственной оси. Есть движение, есть — центробежное и центростремительное. Что же еще надо? Неужели это не «действует»? — Да, действует: вот эти мажорные лимонно-желто-оранжевые фигуры Удальцовой как будто «веселят», а вот те черно-серо-белые у Розановой словно бы «мрачноваты». Ну а «фактура»? — Да, над ней-таки потрудились добросовестно. Одни из этих фигур написаны жидко и блестят, как лакированные под ось, другие — густо, рыхло, жухло, тускло, зернисто и т.д.

И все-таки мне этого мало! <...>[103]

Вслед за этой выставкой в клубе левой федерации была устроена «Выставка творчества А.М. Родченко: 1910 — 1917» (13, 18 — 19, 25 мая 1918), на которой демонстрировались беспредметные работы, эскизы костюмов к постановке «Герцогини Падуанской» и др.[104] Незадолго перед выставкой А. Родченко опубликовал творческий манифест «Динамизм плоскости», в котором говорил о принципах своей работы над «композициями движений окрашенных и проектированных плоскостей»[105]. Эти произведения и демонстрировались на выставке. Критика отмечала влияние В. Кандинского и супрематистов, а в эскизах костюмов — В. Татлина.

Между тем профсоюз художников организовал и открыл первую «Выставку картин профессионального союза художников-живописцев» (26 мая — 12 июля 1918) в Художественном салоне К. Михайловой (Б. Дмитровка, 11). Всего участвовало 180 художников (от передвижников до футуристов), выставивших до 740 полотен. Экспозиция была разделена на три отдела по федерациям. Из левых выставлялись А. Веснин, А. Древин, А. Грищенко, Л. Жегин, И. Клюн, А. Куприн, Г. Лабунская, М. Меньков, Н. Певзнер, Л. Попова, Я. Паин, В. Пожарский, В. Пестель, А. Родченко, О. Розанова, Н. Удальцова, Г. Федоров, В. Франкетти, В. Чекрыгин, А. Шевченко, Н. Штуцер, В. Шехтель, В. Шлезингер и др. Критика не склонна была восхищаться выставкой. Работы старшей федерации оценивались как серая, бесцветная малограмотная масса. Средний уровень центральной федерации, за исключением Н. Нестерова и В. Фаворского, — уровень ученической выставки. Художественная же ценность работ супрематистов из молодой федерации для критиков была весьма проблематична[106]. Зато работами левых восхищались анархисты, приветствовавшие творчество Розановой, Родченко, Удальцовой, Веснина, Древина[107]. Со страниц газеты «Анархия» А. Родченко также

призывал изгнать из левой федерации в центральную таких художников, как К. Алексеева, Г. Лабунская, М. Меньков, Я. Паин, В. Шехтель, В. Шлезингер, Н. Штуцер и некоторых других. Однако события пошли по другому сценарию.

Профсоюз художников-живописцев считал себя аполитичной организацией. Программа союза декларировала «укрепление истинных свобод живописи» и «учреждение независимости жизни искусства от каких-либо давлений государственных установлений, учреждений и ведомств»[108]. Но при этом запись в старшую и центральную федерации не ограничивалась, и вскоре число членов этих двух федераций достигло 400 человек, что значительно превышало численность молодой федерации, руководители которой проводили тщательный отбор кандидатов. Одновременно левые требовали предоставления им полной самостоятельности в действиях. Старшая и центральная федерации отвергали эти требования, утверждая, что они разрушают единство союза. Подоплекой этих споров были переговоры московской Коллегии по делам искусств, составленной левыми, с Профессиональным союзом художников-живописцев о признании Коллегии правомочным органом и о поддержке ее союзом. Однако большинство членов союза отказали Коллегии в поддержке[109]. В этой ситуации на общем собрании профсоюза (26 июня 1918) центральная федерация предложила уничтожить федеративное деление союза и тем самым, обладая подавляющим большинством голосов, подчинить себе левых. Левые пытались отстаивать автономию своей федерации, но безуспешно.

Общее собрание профессионального союза художников-живописцев закончилось уходом из состава союза «молодой» или «левой» федерации в составе Татлина, Франкетти, Удальцовой, Родченко и других. Ушло около пятидесяти художников.

Причиной ухода «левой» федерации явилось постановление общего собрания, которое отказалось признать за «левой» федерацией право автономности, самостоятельной печати федерации, права приема членов и т.д.

Общее собрание признало неприемлемым в дальнейшем делить союз на три федерации: старшую, центральную и молодую, как это делалось до сих пор.

Профессиональный союз, по мнению большинства членов союза, должен быть единым, защищая лишь свои профессиональные интересы. Деление на группы по тому или иному художественному направлению возможно лишь на выставках картин, но отнюдь не среди членов самого союза.

Постановление об упразднении федераций было принято 80 голосами против 5, при нескольких воздержавшихся.

Представитель левой федерации Удальцова прочла следующую резолюцию:

«Считая, что профессиональный союз является организацией, охраняющей правовое положение художников, и что деление на автономные федерации является основой жизненности союза, левая федерация усматривает, что предложение центральной федерации, говорившее об уничто-

жении федеративного начала, является гибельным для жизни союза. 1) Левая федерация принуждена выйти из реорганизованного союза, уничтожившего деление на федерации. 2) Левая федерация заявляет, что она остается единственным всероссийским художественным и профессиональным центром, объединяющим все существующие группы художников левого искусства и тех, кто живет с ними одной жизнью»[110].

Некоторые из членов федерации младших подали заявление, что они не присоединяются к ушедшим товарищам. Во время заседания сообщили, что демонстранты отправились в зал, где размещены их произведения (заседание происходило в выставочном помещении), и, сняв их со стен, поспешили унести с собой[111].

Выйдя из профсоюза художников, левая федерация сразу же создала Профессиональный союз художников-живописцев нового искусства[112]. Таким образом, в Москве возникло два враждовавших между собой профсоюза художников-живописцев: старый (Сожив)[113] и новый (Ножив).

Ножив стал опорой Коллегии по делам искусств и фактически работал под ее руководством. Был выработан устав, организовано бюро труда, а также отделы станковой и стенной живописи, театрально-декорационный, плакатно-иллюстративный, кинематографический, художественно-образовательный[114]. Так, члены Ножива под руководством А. Осмеркина выполнили большую часть росписи вагонов «Литературно-инструкторского поезда № 1», выехавшего 26 декабря 1918 года с литературой военного отдела ЦИК в только что освобожденный от немцев Северо-Западный край[115]. Однако из-за непонимания футуристического искусства народными массами левые вскоре были отстранены от росписи агитпоездов. Руководитель отдела агитпоездов ВЦИК Я. Буров на одном из заседаний жюри отдела, рассматривавшего эскизы, заявил, что «эскизы футуристического характера не будут приниматься»[116]. Кроме того, Ноживом в кафе «Элит» был устроен доклад И.А. Аксенова «Живопись и эпоха» (16 декабря 1918), в котором докладчик рассуждал о путях пролетаризации мелкобуржуазной идеологии художника и организации художественного труда в коммунистическом государстве[117].

Сожив и Ножив просуществовали недолго и вместе с другими профсоюзами деятелей искусств на почве общих экономически-правовых интересов в 1919 году влились во Всероссийский профессиональный союз работников искусств (Всерабис). К этому времени в отношениях между художественной интеллигенцией и большевистской властью уже произошел существенный сдвиг в сторону сотрудничества.

Интересно отметить, что, пытаясь создать после Февральской революции отдельную от государства систему управления искусством, левые деятели искусств (и не только левые) шли путем перенесения идей политико-административной жизни в сферу искусства. Так, пока в политической жизни страны была сильна идея созыва Учредительного собра-

ния, в Союзе деятелей искусств также выдвигалась задача созыва Учредительного собора деятелей искусств. Если в государственной жизни выдвигалась и проводилась идея национализации промышленности, всех средств производства, то левые, перенося эту идею в сферу искусства, требовали конфискации всего художественного инвентаря и передачи его вместе с системой художественного образования страны в руки корпорации художников. Если в государственной жизни большевики выдвигали задачу овладения командными высотами в политике и экономике, то левые стремились к занятию командных высот в области административного управления искусством. Идеи политики и искусства шли параллельно и взаимообусловленно. Специфическое же преломление в сфере искусства идеи демократизации (сформулированной в программе «Блока левых») было реализовано на практике, когда левые получили реальную власть над искусством.

# Глава вторая
# ИСКУССТВО И ГОСУДАРСТВО

Говорят, сейчас не время заниматься искусством. Правильно. «Заниматься» искусством — не время; но «делать» революцию в искусстве необходимо всегда. <...> Революция в искусстве — не пустая фраза, не пустая идеологическая трескотня, а серьезное политическое дело.

*О. Брик*

На рубеже 1917/1918 годов в истории футуристического движения произошло событие, существенно повлиявшее на дальнейшую эволюцию левого искусства как в организационном, идеологическом, так и в идейно-художественном (теория и практика) аспекте. Более того, изменился социальный статус если не футуристического движения в целом, то значительной его части. Составляя меньшинство в художественном мире (но наиболее активное меньшинство) и находясь в стадии общественного полупризнания, левые получили государственную власть над искусством, поддержав вскоре после Октябрьской революции большевиков, которых бойкотировала в первые месяцы большая часть художественной интеллигенции. Рискованно связав свою судьбу с судьбой большевизма, левые проявили безоглядную решимость, на которую тогда не было способно какое-либо другое движение в искусстве. При этом нельзя сказать, что они имели политические убеждения большевистского толка или же состояли в РКП(б). По-видимому, только В. Маяковский еще до Октябрьской революции (сентябрь 1917) открыто называл себя «большевиком искусства», но тот же Маяковский, призывая к поддержке большевиков, все-таки несколько позже других перешел к сотрудничеству с новой властью. Без сомнения, тесный альянс левых деятелей искусства с большевиками имел другие причины. Прежде всего, левым

импонировала решимость большевиков в деле коренного переустройства социальной жизни, а утопические мечты рисовали им образ идеального будущего. При этом возможность придать новому миру свои формы, переустроить по-своему художественную жизнь всей страны сыграла, очевидно, для левых решающую роль. Для реализации собственной программы они получали рычаги реальной власти. У большевистской власти тоже были серьезные причины к альянсу с левыми (и не только левыми) деятелями искусства. Во-первых, большевикам необходимо было прорвать бойкот художественной интеллигенции и установить свой контроль над искусством. Во-вторых, им были нужны работники для массовой художественной агитации и пропаганды своих лозунгов и идей. Кроме того, в их среде бытовала теория, что в буржуазном государстве было буржуазное искусство, а в пролетарском государстве должно быть создано небывалое пролетарское искусство — вопрос лишь в том, кто, как и когда его создаст.

Одним из основных претендентов на роль создателя пролетарского искусства стал учрежденный после Февральской революции Пролеткульт. О реальных художественных силах этой организации говорить не приходится, но в области идеологической и организационной он сыграл свою роль. По мнению О. Брика (декабрь 1917), «культурная программа большевиков невозможна. В этом я убедился, присутствуя на конференции пролетарских культурно-просветительных организаций. Если предоставить им свободно хозяйничать в этой области, то получится нечто ничего общего с культурой не имеющее. Поэтому я считаю преступлением перед культурой и народом всякий саботаж, всякий отказ от активной культурной работы. <...> Единственно верный путь — неуклонно вести свою культурную линию, быть везде, где культуре грозит опасность, стойко защищая ее от всякого, в том числе и большевистского, вандализма»[1]. Не исключено, что и эти соображения (создание культурного лица большевистской власти) сыграли свою роль при переходе левых на службу государству.

Никакого конкретного плана по строительству новой художественной культуры у деятелей левого искусства не было. Те формы, в которые воплотится будущее общество и будущее искусство, еще предстояло найти и реализовать. Обладание государственной властью сулило открыть неограниченный простор для формирования новой художественной культуры и предоставить поле для экспериментов в области искусств. Участие в строительстве утопического мира и постоянная необходимость самим придумывать и формировать художественный облик этого мира, без сомнения, были привлекательны. Это был исторический вызов, и на него последовал незамедлительный ответ.

В декабре 1917-го Н. Пунин и А. Лурье, разработавшие план постановки пьесы Хлебникова «Ошибка смерти»[2], пришли в Зимний дворец к Луначарскому просить зал Эрмитажного театра. Н. Пунин вспоминал позднее: «В Зимнем почти никого не было. Луначарский сидел в маленьком кабинете с кем-то (двое или трое). Мало кто знал и кто почувство-

вал одиночество, которым были окружены большевики первые месяцы <...>. Луначарский охотно и подолгу разговаривал с нами об искусстве, о задачах коммунистической партии и положении интеллигенции. Вскоре наш небольшой проект постановки в Эрмитажном театре остался далеко позади — встал вопрос об организации нового аппарата управления во всех областях искусства. Вопрос этот встал и затем разрешился в разрез с желаниями большей части нашей художественной интеллигенции именно потому, что эта самая интеллигенция выдолбила вокруг всех работников партии пустоту и одиночество, которые в те дни так поразили меня в Зимнем. Пресловутый "Союз деятелей искусств" бесплодно и болтливо заседал в Академии. Он требовал передачи управления искусством себе, ожидая вместе с тем быстрого и несомненного падения большевиков. Совместные заседания Луначарского с представителями этого союза не дали ничего. Отделы искусств были организованы помимо союза и вопреки союзу»[3].

Другой деятель левого искусства Б. Арватов писал: «Много говорилось о засильи футуризма в первые годы революции. Объясняли по-разному: говорили, что Советской власти пришлось пойти на "левый" мезальянс, так как больше никого у нее не было, так как только левые приняли Октябрь; говорили об эмоциональной аналогии между левыми в искусстве и левыми в политике[4]; говорили и кое-что другое, стараясь заподозрить молодых художников в отсутствии беспристрастия»[5]. Арватов же утверждал, что дело обстояло сложнее: «В академиях, в училищах, в комиссиях сидели политически реакционные профессора; под маской реализма крылись черносотенные вожделения, отовсюду злорадно шипели кадетствующие жрецы вечного и прочего искусства. Их надо было изничтожить, убрать, сделать безвредными, это было требованием не эстетики, а чистой политики»[6].

Временное правительство ничего не смогло сделать со стремлением большей части художественной интеллигенции к отделению от государства. Большевики оказались более искусными политиками. Они предприняли шаг, до которого Временное правительство не додумалось: поддержали лозунг «отделения искусства от государства». Нарком просвещения А.В. Луначарский на пленуме ЦИК 11 апреля 1918 года заявил:

— Мы считаем, что искусство <...> должно быть свободно от всякой регламентации. Свободное развитие искусства, развитие всех творческих сил в этой области найдет в Советской России самую благоприятную почву. Комиссариат просвещения в этом смысле в высшей мере заинтересован в том, чтобы искусство явилось орудием культурного развития масс, будучи изъято из рамок всякой регламентации. <...> В этих начинаниях мы встречаем полную симпатию со стороны лучших представителей искусства, хотя еще не исчезли отдельные элементы среди академиков, которым не нравится проводимое нами освобождение искусства из-под опеки официального государства, отделение его, подобно церкви, от государства. Лучшие силы искусства охотно вступают в нашу коллегию, и мы со своей стороны

предоставляем им самую широкую возможность принимать непосредственное участие в нашем творчестве[7].

Луначарский поддержал все основные положения программы левых. Государство само отказывалось вмешиваться в дела искусства, озабоченное лишь тем, чтобы искусство явилось орудием культурного развития масс. Таким образом, признание Луначарским лозунга «отделения искусства от государства» стало отличным средством вовлечения деятелей искусств в рамки отделов Наркомпроса. При этом переход левых на службу государству выглядел как шаг, направленный против политического подтекста лозунга автономизации. Государство стало главным заказчиком, обращавшимся непосредственно к центральным органам управления искусством, к левым деятелям искусств, желавшим выполнять заказы революционной власти. Вскоре после того, как левые стали использовать государственную власть для реализации своих замыслов, «демократизация искусства» перестала пониматься ими как «отделение искусства от государства». Правда, последний лозунг еще некоторое время продолжали пропагандировать правые, центр и некоторая часть левых (летучая федерация футуристов, имажинисты, позже — ничевоки). Сложилась ситуация, при которой часть требований «демократизации искусства» была выполнена: государство до поры до времени не вмешивалось в дела искусства; во главе отделов Наркомпроса стояли в основном не чиновники, а деятели искусств; государство стало основным заказчиком; делались попытки отменить конкуренцию на рынке искусства, создавались художественные коммуны, внутри которых равномерно распределялась художественная работа, картины художников закупались в государственный фонд; Академия художеств, а также высшие художественные учебные заведения Москвы были упразднены, а на их месте созданы Государственные свободные художественные мастерские (ГСХМ).

Однако насильственная «демократизация искусства» была расценена правыми и центром как засилье или диктатура левых. Что стояло за этими словами и существовала ли эта диктатура в реальности? К этому вопросу мы вернемся после того, как рассмотрим деятельность левых в период, когда они стояли у руководства искусством.

## ПЕТРОГРАДСКИЙ ОТДЕЛ ИЗО НАРКОМПРОСА[8]

Хотя взаимодействие левых деятелей искусств с Наркомпросом началось еще в ноябре 1917-го, конкретные организационные формы этого сотрудничества начали складываться в начале 1918 года: 24 января (6 февраля) 1918 года был образован Отдел изобразительных искусств (ИЗО) Наркомпроса, его заведующим назначен знакомый Луначарского по Парижу, левый художник Д.П. Штеренберг[9]. В то же время Н.Н. Пунин был назначен комиссаром Русского музея[10], а еще через две недели художник А.Е. Карев — комиссаром Академии художеств[11]. В начале

марта 1918-го при Отделе ИЗО Наркомпроса была создана Коллегия по делам искусства, в состав которой вошли Д.П. Штеренберг (председатель), Н.И. Альтман, П.К. Ваулин, А.Е. Карев, А.Т. Матвеев, Н.Н. Пунин, С.В. Чехонин и Г.С. Ятманов[12]. Отдел ИЗО первые месяцы размещался в Зимнем дворце, переименованном во Дворец искусств.

В соответствии с программой «демократизации искусства», выработанной еще «Блоком левых» СДИ, первым делом Коллегией были предприняты меры по реформированию художественной жизни, в частности было принято решение упразднить Академию художеств как учреждение, 150 лет руководившее русским искусством.

> Вчера <14 (1) марта 1918> состоялось под председательством управляющего подотделом изобразительных искусств при комиссаре народного просвещения, Д.П. Штеренберга, заседание коллегии по делам искусства, в котором главным образом обсуждался вопрос об отношении коллегии к академии художеств. Вопрос решен коллегией так, как и было намечено в предыдущем заседании.
>
> Коллегия решила считать академию художеств <...> упраздненной и лишенной поддержки государства. Следуемые академии средства по установленным штатам будут отпускаться только до 15 апреля текущего года. После этого срока все капиталы академии художеств, а также самое здание переходят в ведение государства. Одновременно с упразднением академии художеств прекратятся общие собрания действительных членов академии, которые до февральского переворота происходили обыкновенно один раз в месяц для рассмотрения разных вопросов, посвященных искусству.
>
> Коллегия по делам искусства имеет в виду передать все здание академии в распоряжение высшего художественного училища, которое сделается автономным учреждением, независимым от академии художеств. Квартиры, занимаемые в академии художеств разными лицами, состоящими на службе в академии, должны быть очищены в определенный срок. Состоящий при академии музей временно будет передан в распоряжение Русского музея, во главе которого теперь стоит комиссар Н.Н. Пунин.
>
> Предполагается, что занятия в высшем художественном училище будут закончены к 15 апреля. Коллегия имеет в виду созвать в скором времени специальную комиссию для обсуждения вопроса о новом уставе высшего художественного училища. Осенний прием учащихся состоится при новых условиях.
>
> Принятая коллегией по делам искусства резолюция об упразднении академии художеств на днях официально будет переслана в академию[13].

Резолюция Коллегии была прислана и оглашена на заседании Академии художеств[14].

Фактически с первых же дней своего существования Коллегия по делам искусства начала с СДИ борьбу за власть над искусством. Рассмотрим подробнее перипетии этой борьбы.

В первое же посещение А.Е. Каревым Академии художеств в качестве комиссара «общее собрание академии признало для себя неприем-

лемым назначение комиссара от правительства»[15]. Вскоре после этого вопрос о деятельности Коллегии по делам искусства был поднят на заседании СДИ:

> Вчерашнее <10 марта 1918> заседание союза деятелей искусств посвящено было горячим прениям по поводу деятельности некоторых членов союза, образовавших своего рода «директорию» по делам искусства. О характере деятельности этой директории <разъяснения> давал Н.Н. Пунин. Собранием принята была резолюция, требующая передачи всех дел по вопросам искусства в общественные организации художников, созданные по принципу демократического представительства[16].

Кроме того, Союзом деятелей искусств в 20-х числах (между 24 и 26) марта 1918-го была созвана конференция петроградских художественных обществ, которая приняла резолюцию «протеста против самочинной “директории” по делам искусства, стремящейся вопреки интересам русской художественной культуры к упразднению академии художеств»[17].

Был опубликован также протест СДИ против действий Коллегии:

> Как и год тому назад, искусство в России в опасности. Уже не толпа, объятая мятежом, — теперь на искусство посягают наши товарищи. На словах они за свободу искусства, на деле требуют свободы только для себя. Они стараются уверить, что именно их искусство понравится пролетариату, что они — «левые» в искусстве, хотя многие из них работают в весьма традиционном направлении[18]. Все, что им не нравится, они хотят разрушить, пустить на дым. Не хотят на словах привилегированного искусства, а сами требуют покровительства одному направлению. Разделяют искусство на буржуазное и пролетарское и этим демагогическим разделением, совершенно произвольным, возбуждают недобрые чувства против большей части произведений искусства. В стране, свергнувшей иго произвола, они пытаются образовать коллегии по делам искусства не на выборных началах, а по назначению. Варварские воззрения, высказываемые ими, грозят опасностью искусству, сулят разрушение автономным учреждениям, дезорганизацию художественным школам и развал художественной жизни.
>
> Все это возбуждает тревогу в любящих искусство и работающих для него. Необходимо собраться и выяснить наше отношение к этим прискорбным событиям и разрушительным тенденциям, а также немедленно создать взамен бюрократической коллегии компетентный орган на представительных началах[19].

Пока деятели искусств митинговали и составляли протесты, Коллегия последовательно проводила свое решение. В начале апреля 1918-го «все профессора высшего художественного училища получили <...> от комиссара над академией художеств А.Е. Карева уведомление, что они обязаны очистить в короткий срок занимаемые ими в здании академии художеств квартиры. Немедленной очистке также подлежат мастерские, занимаемые как профессорами высшего художественного училища, так

и частными лицами. Новое распоряжение А.Е. Карева вызвало сильное волнение среди профессоров академии. Распоряжение комиссара обсуждалось в экстренном заседании совета профессоров высшего художественного училища. Совет вынес протест против действий А.Е. Карева и постановил отправить депутацию к А.В. Луначарскому с просьбой отменить распоряжение»[20]. Очередной протест только вновь убедил Коллегию по делам искусства, что большая часть художественной интеллигенции умеет лишь говорить и писать, а действовать — не умеет. События так и развивались: одни протестовали, а другие действовали.

Для обсуждения ситуации и формирования единой позиции СДИ созвал общее собрание (7 апреля 1918), состоявшееся в конференц-зале Академии художеств.

По предложению врем<енного> комитета уполномоченных союза деятелей искусств здесь собралось несколько сот художников, музыкантов, артистов, литераторов — членов различных организаций и учреждений, входящих в состав союза деятелей искусства.

Избранный председателем Ф.Ф. Зелинский дает слово председателю временного комитета А.И. Таманову для доклада о целях и задачах собрания.

А.И. Таманов указывает, что теперь больше, чем когда-либо, в искусстве чувствуется опека власти. Организатор резкими штрихами характеризует келейно-бюрократическую деятельность группы безответственных лиц, представляющих собою коллегию по делам искусства, и говорит о необходимости создания нового органа, ответственного перед художественными организациями.

Ф.К. Сологуб заявляет, что опасность от покровительства искусству, которая теперь наблюдается, гораздо страшнее опасности прошлогодней, когда толпы восставшего народа разрушали памятники искусства и старины.

Оратор говорит о несогласии в самых недрах союза деятелей искусств, сепаратных действиях отдельных групп и лиц, препятствовавших мощному единению для защиты свободы искусства, доказывает несостоятельность взглядов о разделении искусства на пролетарское и буржуазное, правое и левое, и остроумно обрисовывает «левых» художников, примазавшихся к управлению по делам искусства под флагом служения пролетариату, который как раз их искусства и не понимает.

Прерванный возгласами назвать имена, Ф.К. Сологуб сходит с кафедры, под гром аплодисментов и крики: «Просим говорить!» возобновляет свою речь и называет только одно имя, ставшее притчей во языцех имя — Пунина. Конец речи оратор посвящает очередной скорби наших дней — закрытию академии художеств и призывает к единодушному протесту весь художественный мир столицы.

Выступало очень много ораторов[21].

Венгров: От имени левого блока союза деятелей искусств я уполномочен заявить следующее: протестуя против совершенно недопустимого поведения наших бывших товарищей по левому блоку, мы считаем нужным

> довести до всеобщего сведения, что левый блок не ответственен за поведение упомянутых лиц. (Аплод.) Мы всегда стояли на той точке зрения, что искусство не допускает над собой никакой опеки, никаких указок, откуда бы они ни исходили <...>. Мы считаем, что насилие отвратительно, с какой бы целью оно ни предпринималось, и что насилие проводимое не может вызвать к себе ничего другого, кроме ненависти. И теперь, когда наши товарищи по левому блоку наемники у власти, мы считаем, что искусству грозит еще особая опасность, двойная[22].

Диссонансом прозвучало выступление представителя группы учащихся Высшего художественного училища, представителя «Блока левых» А.А. Андреева:

> <...> Союз деятелей искусства, который, начавшись довольно громко и довольно большим скоплением народа, хотел сорганизовать русскую художественную жизнь, не оправдал своих надежд. Он чах целый год, проводил целый год в словопрениях, когда молодые силы давали идеи, всячески их хоронил, когда нужно было действовать — глаголили, бежали к <Ф.А.> Головину, и, таким образом, Союз Деятелей искусства был парализован. Теперь, когда союз деятелей искусства не оправдал надежд, художественная молодежь вышла из него понемногу и создала свой орган, орган художественных организаций учащейся молодежи Петрограда. <...> С учебной стороны никакой разрухи нет. Есть создание новых учебных форм, и совершается революция учебно-художественной жизни <...>. Если что разрушается, то, действительно, это затхлая казенщина, которая должна быть разрушена, и ее разрушает сама жизнь, сами профессиональные организации молодых художественных сил[23].

Под свист и шум оратор сошел с кафедры.

Большинством в 88 голосов, при семи воздержавшихся и одном — против, была принята резолюция, в которой признавалось, что искусство должно быть свободно и независимо от политического строя, что единственным органом, решающим вопросы художественной жизни, должен явиться всероссийский съезд деятелей искусства и что само существование Коллегии по делам искусства противоречит этим принципам. Кроме того, на собрании был избран временный исполнительный комитет, «который, оставаясь ответственным перед союзом деятелей искусства, явился бы высшим выразителем воли художественных масс России при государственной власти»[24]. По сути, предполагалось создать альтернативный орган власти над искусством, неподконтрольный Наркомпросу.

На следующем собрании СДИ (14 апреля 1918) была избрана делегация (А. Таманов, Г. Ге, Ф. Сологуб, М. Горький, М. Добужинский, Ю. Анненков, К. Петров-Водкин) для вручения этой резолюции А. Луначарскому[25]. Встреча состоялась 19 апреля 1918 года на квартире Горького. Судя по отчетам, делегация СДИ отстаивала явно предвзятую и тенденциозную позицию.

В своих речах представители Союза указывали на ненормальность существующих отношений между правительством и художественными кругами — отношений, при которых кучка «безответственных» комиссаров — невежественных «оппортунистов», готовых служить всякому правительству[26], игнорируя мнение художественных организаций, на свой страх производит и готовится произвести ряд весьма опасных опытов, грозящих нанести неисправимый урон делу русского искусства[27].

А.И. Таманов характеризует деятельность «коллегии по делам искусства» при к<омиссариате> н<ародного> пр<освещения> как бюрократический способ управления художественной жизнью страны, с которым не может примириться ни один художник. Развивая платформу СДИ, Таманов указывает на совершенную недопустимость проведения реформ в художественной жизни так, как это делается коллегией по делам искусства, предрешающей все проекты преобразований, над которыми целый ряд авторитетных организаций работал чуть ли не год.

Такова, между прочим, реформа Академии. Он указал далее, что «Коллегия», случайная по составу, представляет только одну группу, течение «левого» меньшинства, и что Коллегия не только не имеет товарищеской поддержки в художественных кругах и не пользуется их доверием, но игнорирует и общественное мнение художественного мира. Приведя резолюции, внесенные в СДИ одним из членов Коллегии в прошлом году и поступающим теперь прямо противоположно смыслу их, А.И. Таманов указал на шаткость мнений членов Коллегии и во имя сохранения тех незначительных культурных ценностей, которыми располагает Россия и которым грозит опасность полного разрушения от образа действий Коллегии, самочинной и по существу своему бюрократической, во имя свободы искусства от недопустимой правительственной опеки — предложил Ком<иссару> Н<ародного> П<росвещения> передать компетенцию решения вопросов, имеющих общегосударственное значение в делах художественной жизни, самим художникам в лице Учредительного Собора Художников, а до созыва, временно, Всероссийскому Союзу Деятелей Искусств, через выборный представительный орган Союза, которым является ныне Исполнительный Комитет. Закончил А.И. Таманов тем основным положением СДИ, что государство должно раз навсегда отказаться от присвоения себе руководящей роли в области искусства[28].

Ф.К. Сологуб затронул вопрос о монополизации классиков и отмене авторского права бюрократическим путем без участия профессиональных литераторов[29].

Уничтожение Академии, подтасовка голосов и «сыск» на заседаниях конференции учебных художественных заведений, полицейские покушения на самую свободу заседаний (инцидент Карева)[30], варварский и безграмотный декрет о снятии памятников — вот те преступления, в коих повинны правительственные комиссары. Все это, по мнению Ф. Сологуба, находится

в прямом противоречии с теми заверениями, какие в свое время были даны Луначарским, и может быть объяснено только неосведомленностью Луначарского о том, что творят его подручные комиссары. По мнению Исп<олнительного> Комитета, выход из положения может быть только один — отставка существующей правительственной «Коллегии по делам искусства» и передача заведования делами искусства в руки Исп<олнительного> Ком<итета> Союза деятелей искусства.

Ответная речь Луначарского имела характер правительственной декларации <...>. Прежде всего Луначарский категорически заявил, что правительство стоит за **полное отделение искусства от государства**, за полное уничтожение всяческих дипломов, привилегий, званий и титулов. Предоставляя всем художественным группам и школам возможность самостоятельного развития, правительство высказывается против поддержки какой-либо из существующих художественных группировок и организаций и потому решительно настаивает на уничтожении Академии художеств, как опоры господства той или иной художественной группы.

В свободной стране не должно быть Академий. Луначарский удивляется, как Союз Д.И., стоящий за принцип автономии искусства, может претендовать на обладание правительственной властью. Это — нелогично. Задачи существующей «Коллегии по делам искусства» — Луначарский полагает в том, что она: во-первых, уничтожая отжившие учреждения, облегчает бюджет государства и, во-вторых, должна создать такие условия, при которых возможно было бы осуществление полной автономии искусства. <...>

Констатируя оторванность правительства от широких художественных слоев, Луначарский горячо восстает против идеи Учредительного Собора художников. Мы были, говорит он, против политического Учредительного Собрания, тем более, мы против Учр<едительного> Соб<ора> в области искусства[31]. Это будет не что иное как «засилье бездарностей». «Нам не впервой идти против демократии»; опыт Европы и Америки показал, что большинство ее — буржуазно. Мы стоим в политике за активное меньшинство, в искусстве — за союз с отдельными выдающимися талантами, и готовы в этом смысле пополнить состав правительственной «коллегии». Мы много сделали по охране памятников искусства, но нельзя быть консервативным до конца, народные массы по отношению к искусству — это «бегемот в посудной лавке», наша задача ввести в рамки самый процесс разрушения. Когда этот процесс закончится, мы будем строить: новые дворцы, новые памятники, и вот тогда художники смогут на деле показать свою любовь к народу, создав для него новые шедевры искусства. Пока же, — заканчивает иронически Луначарский, — продолжайте оставаться в оппозиции к власти, это вам больше к лицу, теперешние же ваши попытки художественного объединения и давления на власть — вызваны не столько заботами об искусстве, сколько просто чувствами личного самосохранения.

Речь Луначарского, покинувшего собрание, вызвала весьма резкий отпор со стороны художников. Обсуждение вопроса отложено до следующего собрания[32].

Позиция Луначарского, несмотря на ее внутреннее противоречие — за «демократизацию искусства», но против демократических организаций, претендующих на власть, — предельно ясна: поддерживать тех, кто сотрудничает с государственной властью, а слова — это лишь способ добиться желаемого.

> Перед уходом Луначарского член исполнительного комитета Ф.К. Сологуб сказал: «Значит, вы объявляете нам войну?» На это Луначарский ответил: «Ну, зачем же войну, можно еще собраться и обсудить».
>
> На другой день после заседания у Горького Луначарский явился на заседание «правительственной части» конференции учащихся на Миллионной, 18, и рассказал о совещании на квартире у Горького в том смысле, будто исполнительный комитет союза деятелей искусства предлагал себя Луначарскому в «чиновники» по искусству, «маршалами» от искусства, на что якобы Луначарский не согласился.
>
> Обсуждению этого столкновения и было посвящено заседание союза <деятелей> искусств 21 апреля. М. Горький по болезни отсутствовал, но просил передать через товарища председателя исполнительного комитета, что Луначарский в своем выпаде совершенно извратил смысл речей в заседании 19 апреля, что М. Горький настаивает на принятии резолюции по этому вопросу в самых энергичных выражениях.
>
> Общее мнение союза деятелей искусств склонилось к тому, что после этого с Луначарским вряд ли возможны какие-нибудь деловые разговоры и сношения. В этом смысле составлена и резолюция [33].

Следует отметить, что среди 33 членов СДИ, участвовавших в заседании (21 апреля 1918), находились и были солидарны с остальными члены «Блока левых» (Н. Венгров, Э. Спандиков, С. Исаков, Ю. Анненков, Н. Любавина) [34]. Обсудив все происшедшее, «СДИ решил продолжать свою деятельность, энергично протестуя против декретов комиссара нар. просвещения» [35].

Хотя столкновение СДИ с Луначарским не привело к видимым результатам в противоборстве сторон, в контексте дальнейшего развития событий этот эпизод можно считать переломным. Действенная инициатива осталась в руках Коллегии по делам искусства, тогда как СДИ не смог собрать ни Учредительного собора, ни всероссийского делегатского съезда деятелей искусств, созыв которого планировался летом 1918 года.

Между тем решение Коллегии по делам искусства об упразднении Академии художеств получило поддержку правительства и было оформлено в виде декрета Совета Народных Комиссаров (12 апреля 1918), что существенно усилило позиции Коллегии. Копия декрета была прислана в Академию художеств и обсуждалась (18 апреля 1918) на экстренном собрании представителей художественных обществ.

> По поводу декрета о роспуске академии художеств и создании новых штатов ее члены академии на экстренной конференции вынесли резолюцию, которую по телеграфу отправили председателю совета народных ко-

миссаров Ленину и народному комиссару по просвещению Луначарскому. В резолюции этой, между прочим, говорится: «Упразднение академии, как государственного учреждения, представляется совершенно непонятным, ничем не оправданным и явно идущим в разрез с действительными нуждами страны и теми задачами, которые выдвигаются в декрете. Поэтому конференция единодушно выражает решительный протест против этого насильственного акта и настаивает на необходимости дальнейшего существования Академии и преобразовании высшего художественного училища и художественных школ на основании разработанных и одобренных конференцией уставов их».

Вынеся эту резолюцию, конференция постановила не подчиняться декрету и продолжать свою прежнюю работу.

Ответа на протест конференции до сих пор ни от Ленина, ни от Луначарского не получено[36].

На следующий день один из журналистов беседовал с Луначарским на эту тему:

— Никакого ответа на протест членов конференции я не пошлю, — говорит А.В. Луначарский, — так как все свои соображения и мысли по этому вопросу я уже высказал на квартире у Горького. Не знаю, получат ли ответ представители конференции от Ленина, но я еще раз подчеркиваю, что декрет о роспуске академии художеств отменен мною не будет.

Что касается заявления членов академии об их намерении продолжать свою работу, то я могу только приветствовать это заявление и пожелать ему успеха. Но я не могу согласиться с тем, чтобы союз деятелей искусства взял на себя функции государственного органа.

В разговоре со мной Сологуб упомянул, что академия художеств может продолжать свою культурно-просветительную работу на средства частных лиц. Что же, я могу только приветствовать это начинание[37].

Наряду с СДИ и конференцией художественных организаций Петрограда с протестом против декрета об упразднении Академии художеств выступили также совет профессоров Высшего художественного училища[38], Петроградский союз зодчих и Общество архитекторов-художников[39]. Одновременно в поддержку действий Коллегии по делам искусства выступила московская левая федерация Профсоюза художников-живописцев[40]. А сама Коллегия по делам искусства выпустила специальную декларацию, оправдывавшую и разъяснявшую декрет об упразднении Академии художеств. Декларация была разослана всем художественным обществам, организациям и разным художественным деятелям[41].

Протестуя против упразднения академии, профессора не торопились выполнять решение Коллегии о выселении их из казенных квартир. Но и Коллегия не собиралась отменять свое решение; корректировались лишь сроки. Один из журналистов сообщал, что «по слухам, коллегия по делам искусства <...> решила принять все зависящие от нее меры,

чтобы привести в исполнение постановление о выселении профессоров высшего худ<ожественного> училища из занимаемых ими в здании академии квартир и мастерских. Коллегия считает, что профессора и чиновники должны будут оставить квартиры и мастерские в течение текущего лета. Коллегия находит, что в здании академии не может быть никаких жилых помещений. Все квартиры будут превращены в мастерские, в которых будут работать учащиеся высшего художественного училища»[42]. Слухи оказались верны. В середине мая 1918-го новым распоряжением СНК был подтвержден декрет об освобождении квартир профессорами академии к 1 июня 1918 года. Хотя и указывалось, что профессора «могут занимать эти помещения, если не могут немедленно выехать из них, но должны уплачивать полностью всю стоимость их по городской оценке с каждой кв<адратной> саж<ени> площади помещения»[43], это была скорее дополнительная мера воздействия, так как обширность старинных помещений была жильцам не по карману. В сложившейся ситуации стало очевидно, что победитель в этом споре будет и дальше иметь реальную власть.

> 15 мая <1918> ректор высшего художественного училища Л.Н. Бенуа, согласно постановлению совета профессоров училища, обратился к комиссару по народному просвещению А.В. Луначарскому с письмом, в котором он просит немедленно дать ответ на ходатайство совета о приостановлении приказа комиссара А.Е. Карева о выселении профессоров из квартир, занимаемых ими в здании академии художеств. Некоторое время тому назад А.В. Луначарский обещал приехать в академию, чтобы на месте выяснить вопрос о выселении профессоров. Обещание это до сих пор не приведено в исполнение, хотя до 1 июня, когда профессора должны очистить квартиры, осталось немного времени[44].

На что надеялись профессора? Что Луначарский отменит распоряжение или что они получат еще отсрочку, а там, глядишь, и большевиков скинут? Во всяком случае, они хотели затянуть этот вопрос, да и кому же хочется выселяться из обжитой казенной квартиры — остатка реальных благ былых привилегий. Уже из-за одного этого им была не нужна никакая «демократизация искусства» с отменой званий, дипломов, титулов и т.д. В общем-то прав был Луначарский, когда говорил, что действия этих профессоров, определявших позицию СДИ, «вызваны не столько заботами об искусстве, сколько просто чувствами личного самосохранения». По большому счету, разговаривать с профессорами академии Луначарскому было не о чем. Вскоре газеты сообщили:

> Профессора Академии художеств выселяются в спешном порядке из своих квартир. Для некоторых, в том числе и для Владимира Маковского, — это целая драма. Знаменитому художнику буквально некуда девать громадного количества картин, как своих собственных, так и тех, которые он собирал для своей коллекции в течение полувека.

> О том, чтобы спешно перевезти их куда-нибудь, как они есть в рамах, нечего и думать. Маковский вынужден был собственными руками учинить разгром своей картинной галереи. Разбирались рамы, разбирались подрамники и срезанные холсты свертывались в трубку.
>
> Все это сложено не в ящики, нет, потому что ящики теперь на вес золота, и будет кое-как перевезено ломовиками на новую, небольшую квартиру, снятую бывшим профессором Академии художеств[45].

Может быть, кто-нибудь из профессоров также переселился в июне, но, по-видимому, большая часть осталась, так как срок освобождения казенных квартир снова был отодвинут на 1 сентября 1918 года[46]. До этого срока были также продлены полномочия совета профессоров и преподавателей Высшего художественного училища во главе с ректором Л.Н. Бенуа[47]. С 1 сентября 1918 года в бывшей Академии художеств были установлены совершенно новые порядки.

Работа СДИ, вяло протекавшая летом, окончательно прекратилась осенью 1918-го. Деятели искусства в большинстве своем приняли те условия работы, которые предложило им государство. Причины подобного перелома были весьма прозаичны: подчинив себе все финансы, правительство субсидировало только те организации, которые соглашались работать под руководством соответствующих государственных ведомств. Оппозиционные деятели искусств фактически были поставлены перед выбором: голодная смерть или сотрудничество. Стоит ли удивляться, что большинство из них выбрали последнее. Наряду с экономическим принуждением использовались и более привлекательные методы: такие как выдача Отделом ИЗО Наркомпроса охранных свидетельств на мастерские художников и личные их произведения[48], освобождение деятелей искусства от трудовой повинности[49] и т.п.

В процессе постепенного перехода художественной интеллигенции к сотрудничеству с большевистской властью происходили изменения в составе Коллегии по делам искусства и в структуре Отдела изобразительных искусств. В начале июля 1918-го в Коллегию (переименованную в Коллегию по делам искусства и художественной промышленности) вошли художник-архитектор Л.А. Ильин, театральный деятель К.М. Миклашевский и художник-декоратор И.С. Школьник[50]. Тогда же был учрежден ряд секций и подотделов: живописная секция (рук. Н.И. Альтман), архитектурная секция (рук. Л.А. Ильин), скульптурная секция (рук. А.Т. Матвеев), театрально-декорационная секция (рук. И.С. Школьник и К.М. Миклашевский), подотдел художественной промышленности (рук. П.К. Ваулин), педагогическая секция (рук. А.Е. Карев). В октябре 1918-го при Отделе ИЗО открылось бюро художественного труда, где мог зарегистрироваться каждый художник; все заказы, поступавшие в Отдел ИЗО, передавались в это бюро для распределения между зарегистрированными художниками.

В середине ноября 1918 года в состав Коллегии были назначены В.Д. Баранов-Россине и О.М. Брик[51], художник П.С. Наумов — комиссаром по делам бывшей рисовальной школы Общества поощрения ху-

дожеств[52]. В конце ноября 1918-го членами коллегии также стали архитекторы-художники В.И. Дубенецкий, Л.В. Руднев, Э.Я. Штальберг и В.А. Щуко[53], организовавшие архитектурный подотдел при Отделе ИЗО. В работе Коллегии участвовали также В. Маяковский, Н. Тырса[54], Л. Жевержеев и другие, формально, по-видимому, не входившие в ее состав.

Одной из главных задач подотдела художественной промышленности была подготовка специалистов художественно-промышленного производства. Для подготовки этих кадров подотдел наметил широкую сеть ремесленных школ и мастерских. Подотдел также заведовал Государственным фарфоровым заводом, отделением фарфорового завода «Шатер смальт», Гранильной фабрикой и рядом ремесленных мастерских и школ.

Литературно-издательская секция, организованная в конце ноября 1918 года (заведующий Н.Н. Пунин), устраивала митинги-диспуты и лекции, издавала газету «Искусство коммуны» (с декабря 1918 по апрель 1919-го вышло 19 номеров), журнал «Изобразительное искусство» (вышел один номер), готовила популярные брошюры по искусству и монографии, выпускала агитационные листки с биографиями революционеров, которым ставили памятники. Однако работа секции тормозилась отсутствием собственной типографии, и многочисленные брошюры остались неизданными.

Театрально-декорационная секция занималась теоретической разработкой вопросов театрально-декорационного искусства, предложила проект театрально-декорационных мастерских, в задачу которых входило создавать «образцы декораций, костюмов и бутафорий для распространения в широких рабоче-крестьянских массах». В декорационной мастерской был проведен конкурс (24 января 1919) на тему «Эскизы декораций и костюмов сказочного характера детского или кукольного театра». В декабре 1918-го была открыта плакатная мастерская во главе с И. Школьником. Совместно с Театральным и Музыкальным отделами Наркомпроса секция выработала репертуар образцовых постановок в Эрмитажном театре и т.д.

Секция художественных работ (руководитель подсекции живописи — Н. Альтман, руководитель подсекции скульптуры — А. Матвеев, руководитель подсекции архитектуры — Л. Ильин) проводила в жизнь все художественные работы Отдела ИЗО: занималась постановкой агитационных памятников, снятием царских памятников, украшением площадей, зданий, устройством выставок. Секция также объявила ряд конкурсов на составление проектов государственного флага, герба, печати, почтовой марки и т.п.[55] Ею же закупались картины художников по списку, утвержденному Наркомпросом.

Педагогическая секция задумала и привела в исполнение план организации районных бесплатных художественных школ для рабочих и их детей. В Петрограде было открыто шесть таких школ. Намечалось открытие их в Кронштадте, Шлиссельбурге, в клубах и частях Красной Армии. Секция выработала также программы этих школ и занималась подготовкой преподавателей.

Архитектурный подотдел сначала не имел тесной связи с деятельностью Отдела ИЗО, но постепенно вошел в контакт с подотделом художественной промышленности, участвовал в реформе Государственных свободных учебно-художественных мастерских, где члены подотдела вели преподавательскую работу.

В дальнейшем мы более подробно остановимся на конкретной работе Петроградского отдела ИЗО Наркомпроса (снятие царских памятников, установка агитационных памятников, праздничное украшение города, реформа художественного образования, закупка картин в Государственный фонд, организация выставок, художественных митингов и др.).

## МОСКОВСКИЙ ОТДЕЛ ИЗО НАРКОМПРОСА

В марте 1918 года, в связи с наступлением германских войск на Петроград, столица была перенесена в Москву. Это событие, а также постепенный переезд правительственных организаций предопределили перемещение в Москву центральных органов управления искусством.

Между тем расстановка художественных сил в Москве отличалась от петроградской. Во-первых, в Москве не было организации, подобной СДИ, которая могла бы говорить от имени всех деятелей искусств. Во-вторых, левая федерация Профсоюза художников-живописцев по своей художественной идеологии была значительно радикальнее петроградского «Блока левых». Часть художников, входивших в левую федерацию, установила связь с Московской федерацией анархистских групп и провозгласила анархо-футуризм. Идейные позиции анархо-футуризма, имевшего не столько теоретическую, сколько эмоциональную основу, нашли свое выражение на страницах газеты «Анархия». Началось с того, что некий поэт-анархист, печатавшийся под псевдонимом Баян Пламень, опубликовал «Письмо к товарищам футуристам» с призывом организовать «свой круг революционных анархо-футуристов». При этом он давал термину «футуризм» широкое толкование, считая, что это —

> Бунт в искусстве. Революция в области художественного творчества. Анархия в поэзии, в живописи, в скульптуре, в трагедии. Анархия в искусстве. <...>
>
> Все революционное, все бунтарское, все неслыханно дерзкое и отважное и дикое — это футуризм. Никакой власти, никакого авторитета, никакого влияния ниоткуда нигде и никогда! <...>
>
> Футуризм — песня анархии.
>
> Только в такой революционной форме представляется нам истинный футуризм — бунт искусства. <...>
>
> Да здравствует революционный анархо-футуризм!
>
> Да здравствует огонь!
>
> Да здравствует мировой бунт![56]

На этот призыв откликнулись члены левой федерации Профсоюза художников-живописцев А. Родченко, К. Малевич, В. Татлин, А. Моргунов. Все они в той или иной степени солидаризовались с идеологией «революционного анархо-футуризма», дополнив ее собственными утопическими мечтами.

> Вот она пришла истинная революция, истинная свободная свобода от вас, анархисты! — писал Родченко. — Вот почему идем мы к вам измученные, полузадушенные и духовно и материально художники-будущники, художники Великого Бунта. <...>
>
> Со страниц ваших газет, дорогие товарищи, льются каждый день боевые призывные песни, — те песни, что хотелось бы давно уже слышать; те песни, что слагает огонь Великого Бунтарства даже в дни самых тяжелых испытаний; те песни, что жили давно там, в глубине сердца; те песни, что дают силу на новые подвиги, новые достижения, новые и новые стремления вперед.
>
> И в эти святые, великие дни, дни восходящей анархии, дни все приближающегося шествия Великого Бунтарства, — в эти дни вздрогнули новой верой, новой силой бунтарские сердца художников-будущников.
>
> И мы идем к вам, дорогие товарищи анархисты, инстинктивно узнавая в вас своих раньше неведомых друзей. <...>[57]

Малевич признался: «Я с радостью читал ваши слова о футуризме, жму вашу руку». Принимая идеологию анархо-футуризма, он уточнял:

> Видя в футуризме бунт, мы больше ничего не видим и приветствуем его как бунт, приветствуем революцию, но тем самым требуем уничтожения всего и всех основ старого, чтобы из пепла не возникли вещи и государство[58].

Более сдержанно, по-деловому, выразился Татлин:

> Я жду оборудованных художественных депо, где психическая машина художника могла бы получить соответствующий ремонт.
>
> Призываю всех людей моего цеха пройти через предлагаемые ворота свержения старого, чтобы дать возможность духу стать анархичным[59].

Моргунов также причислил себя к художникам-анархистам, заявив: «Довольно обращаться к власти с советами и надеждами! Всякая власть — палач для искусства»[60].

В целом анархо-футуристы, по-видимому, считали себя «более чем футуристами», раскрывавшими «новые страницы искусства в новых зорях анархии»[61]. В свой стан они зачисляли также В. Хлебникова, А. Крученых, О. Розанову, Н. Удальцову, Л. Попову и др. Составив крайне левое крыло футуризма, они критиковали более умеренных В. Маяковского, Д. Бурлюка и В. Каменского, называя их «футуристами-диктато-

рами», «большевиками футуризма», «государственниками футуризма»[62]. Одновременно анархо-футуристы ставили себе задачу: помимо государственных учреждений «возвысить живой костер в России, разжечь его пламя в широкое просторное море. Поднять искусство в душе народа»[63]. С этой целью в доме «Анархия» (М. Дмитровка, 6) начиная с 1 апреля 1918 года Моргунов, Татлин, Малевич и другие предполагали «заниматься с рисовальщиками, самоучками и лубочниками»[64]. Однако в связи с быстрой ликвидацией дома «Анархия» из этой затеи ничего не вышло.

Впрочем, отношение к государственному управлению искусством было у анархо-футуристов двойственное: с одной стороны, они весьма бурно протестовали против проектируемого в Петрограде Государственного художественного совета[65] во главе с А. Бенуа:

> Опять торжество гонителей искусства!
>
> Опять те же лица за столом.
>
> Опять покойники протягивают свои костлявые руки к светильнику и хотят потушить его.
>
> Но этого не должно быть!
>
> Прочь с дороги, палачи искусства! Подагрики, вам место на кладбище.
>
> Прочь все те, кто загонял искусство в подвалы. Дорогу новым силам!
>
> Мы, новаторы, призваны жизнью в настоящий момент отворить темницы и выпустить заключенных[66].

С другой стороны, они не протестовали серьезно против сотрудничества левых деятелей искусства с государственной властью. Если А. Родченко и заявил, что «новая власть надевает на нас новые цепи: министерство искусств, комиссары искусства, художественные секции»[67], то это было единичное выступление, никем не поддержанное. Более того, в том же номере газеты «Анархия» было опубликовано приветствие левой федерации петербуржцам по поводу упразднения Академии художеств и образования Коллегии по делам искусства из художников-новаторов[68].

Между тем в первых числах апреля 1918 года из Петрограда в Москву приехали Н. Альтман, А. Лурье и Н. Пунин. Они проинформировали москвичей о деятельности Коллегии по делам искусства и предложили сотрудничество: «<...> с вами мы, Вольтеры-террористы, бросившие бомбу только что в дворцы-музеи. Делайте все против охраны буржуазного хлама в искусстве. <...> Мы у руля. Лево — руля!»[69]

У анархо-футуристов не было серьезных программных различий с Коллегией по делам искусства. И те и другие делили искусство на пролетарское и буржуазное, и те и другие желали реализовать программу «демократизации искусства». Конечно, для Малевича члены Петроградской коллегии были недостаточно левыми[70], но существенным разногласием было только одно: Коллегия осуществляла общую программу с помощью государства, тогда как анархо-футуристы предлагали делать то же, но только отдельно от него. Разногласие не в стратегии, а, скорее, в тактике.

В. Татлин, А. Моргунов и Н. Удальцова, в отличие от А. Родченко и К. Малевича, порвали с анархо-футуристами и одними из первых среди московских художников пошли на сотрудничество с государством. На совещании по делам изобразительных искусств (11 апреля 1918), созванном Московским Советом рабочих и красноармейских депутатов, присутствовали П. Малиновский (комиссар по делам искусств), Н. Пунин, В. Татлин, Н. Удальцова, П. Кузнецов, С. Дымшиц-Толстая, Н. Романов, А. Куприн, П. Кончаловский, Д. Штеренберг, Е. Орановский, А. Моргунов, С. Ноаковский, А. Матвеев, А. Иванов, А. Щусев, С. Коненков, Н. Альтман. На этом совещании было решено создать в Москве Коллегию по делам искусства по типу петроградской.

Первое заседание (14 апреля 1918) определило компетенцию Коллегии, ограничив ее «задачей демократизации искусства в Москве и области, не вторгаясь в жизнь уже работающих художественных организаций, отнюдь не мешая их работе, но объединяя их, координируя их работу, приходя на помощь действующим группам своими знаниями и авторитетом» [71]. Московская Коллегия по делам искусства имела одинаковые права с петроградской и считалась частью Всероссийской коллегии по делам изобразительных искусств. В нее вошли художники, скульпторы и архитекторы: П. Кончаловский, С. Коненков, В. Ватагин, И. Машков, В. Татлин, А. Иванов, А. Моргунов, А. Шевченко, С. Дымшиц-Толстая, Н. Удальцова, П. Кузнецов, А. Щусев, К. Коровин, С. Ноаковский, И. Жолтовский, А. Веснин и комиссар по делам искусств П. Малиновский [72].

Анархо-футуристы (Родченко, Малевич, Розанова) не сразу вошли в Коллегию и заняли сначала по отношению к ней позицию благожелательного нейтралитета. В частности, Родченко обращался к левым художникам, вошедшим в Московскую коллегию:

> Как творец-бунтарь, я говорю вам всем, еще способным разрушить, уничтожить, сжечь все старое, все изжившее, все мешающее, все умирающее, все лишнее, все порабощающее, угнетающее вас.
>
> Вам, стоящим у власти, вам победителям, говорю: не останавливайтесь на пути революции, идите вперед и, если вам помешают в творчестве жизни рамки вашей партии, договоров, разрушьте их, будьте творцами, не бойтесь потерять что-либо, ибо дух разрушающий есть дух созидающий, и ваше революционное шествие даст вам силы творческой изобретательности, и ярким будет ваш путь творчества революции.
>
> Вам, вставшим у власти, вам победителям, братьям по духу, творцам кисти, пера и резца, вам, которые еще вчера голодали на чердаках, а сегодня комиссары искусства, говорю не баррикадируйтесь письменными столами своих коллегий и канцелярий, помните, что время идет, и вы еще ничего не сделали для своих братьев, и они по-прежнему голодны как вчера... Помните о творчестве бунтарей! [73]

Между тем весной—летом 1918 года Коллегия по делам искусства постепенно принимала в свое ведение дела учебных заведений, музеев

и других художественных учреждений, разрабатывала новые уставы Московского училища живописи, ваяния и зодчества и Строгановского училища, а также осуществляла полный финансовый контроль над приобретением картин, содержанием училищ, музеев, галерей и т.п.[74] После утверждения 22 мая 1918 года Всероссийского (Центрального) отдела ИЗО во главе с Д.П. Штеренбергом, заведующим Московским отделом ИЗО и председателем Коллегии по делам искусства стал В. Татлин. Постепенно менялся состав Коллегии: к лету 1918-го из нее вышли П. Малиновский, А. Щусев; П. Кончаловского заменил Р. Фальк; в Коллегию вошли художник В. Франкетти и скульптор Б. Королев[75]. В середине июня 1918-го к работе в Коллегии приступили и анархо-футуристы (К. Малевич, О. Розанова). Их выход из группы фактически означал ее распад, совпавший со скорым закрытием газеты «Анархия». Впоследствии (конец января 1919) художники В.Ф. Франкетти, А.М. Родченко, В.М. Стржеминский, а также архитектор И.И. Фидлер были избраны в члены Коллегии[76].

О первых месяцах работы Московской коллегии по делам искусства (вскоре получившей название Московской художественной коллегии) вспоминала С. Дымшиц-Толстая:

> Мы, художники, заняли большую, очень светлую, совершенно пустую комнату. Пошли гурьбой искать столы и скамьи. Нашли. Уселись и с места в карьер стали заседать. <...> Заседали за полночь, и так каждый день. Часто приезжал из Петрограда Анатолий Васильевич Луначарский, который почти всегда присутствовал на одном из наших заседаний. Секретаря не было. Так как я была заведующей организационной частью отдела, то на меня, конечно, возложили писать протоколы. Их было такое множество, что это стало мне не под силу, и я обратилась к Надежде Константиновне Крупской за помощью. Она сразу откликнулась и послала секретаря, товарища с фронта, серьезно контуженного. Его приходилось все время контролировать, но это было полбеды. Начались финансовые дела, и это, конечно, было гораздо серьезнее. На все заседания финансового отдела Наркомпрос вызывал лично меня, и я разрывалась между контуженым секретарем и многочисленными заседаниями. Я опять решила пойти за помощью к Надежде Константиновне, и она опять помогла. Послала нам с фронта контуженого бухгалтера. До прихода бухгалтера железного шкафа у нас не было, и хранение подотчетных денег производилось таким образом: мы с Татлиным в финансовом отделе Наркомпроса получали подотчетные деньги, большие листы керенок. Татлин на голое тело в них заворачивался, и мы с ним вместе повисали на трамвае, который шел к мастерской Татлина, на Басманную улицу. Трамвай был бесплатный, и люди висели на нем со всех сторон гроздьями. Татлин старался пробраться на площадку, а я поблизости бдительно его охраняла от воров, многочисленных беспризорников. Приехав в мастерскую, на Басманную, у нас произошло длительное совещание: где хранить деньги. Татлин и я — мы решили поднять в полу несколько досок и деньги прятать под полом. Мне показалось, что это очень правильная мысль. Когда же я вернулась домой, а жила

я на Арбате, в другом конце города, мне ночью пришла новая мысль. Был голод, и крысы могли эти керенки пожрать. Не дожидаясь трамвая, я ночью пешком побежала на Басманную. Поведав Татлину мою мысль, он с ней согласился, что мысль правильная и что надо что-то другое придумать. Так как Татлин всегда работал с материалами, у него нашлось листовое железо, из которого он смастерил плоский ящик. Уложив деньги в ящик, мы опять его пристроили под полом. Что касается денежных расчетов, то они производились таким образом: мастерская Татлина для публики была закрыта. Вход в нее был открыт только для меня. Посетителей я принимала на лестничной площадке. Там стоял столик, на котором я оформляла счета. С оформленным счетом я входила в мастерскую и брала у Татлина нужную сумму. Татлин же сидел с ножницами и резал керенки. Так была у нас поставлена расчетно-финансовая часть нашего отдела до прихода бухгалтера[77].

При Московском отделе ИЗО были созданы подотделы: школьный, литературный, художественно-промышленный, театральный и архитектурный.

Школьный подотдел (заведующие А. Моргунов, А. Иванов, И. Машков) работал над созданием новой системы преподавания изобразительных искусств. Был разработан проект Государственных свободных художественных мастерских и инструкции для них. В разных районах Москвы создавались рабочие художественные мастерские, организовывались курсы изобразительных искусств для школьных работников и т.д.

Задачей литературного подотдела (заведующие А. Шевченко, В. Франкетти) было издание журналов, газет, монографий, популярных брошюр и устройство лекций. Из обширного издательского плана удалось напечатать монографию Кандинского «Ступени. Текст художника», издать газету «Искусство». В январе 1919-го была учреждена коллегия (В.В. Кандинский, Е.Д. Шор, И.В. Жолтовский, В.Г. Шершеневич) для составления и редактирования «Энциклопедии изобразительных искусств» с целью облегчить малоподготовленному читателю знакомство со специальными сочинениями по искусству, по истории и теории искусств. Поскольку в энциклопедии намечалось поместить сведения обо всех художниках, среди живописцев провели анкету. Была проделана большая подготовительная работа, но издание осуществить не удалось. Весной—летом 1919 года издательское дело в России сильно упало. Ненормальные типографские условия, отсутствие достаточного количества бумаги, отсутствие типографских рабочих привели к закрытию периодических органов Отдела изобразительных искусств. Лекционное бюро литературного подотдела организовало около полусотни лекций и ряд экскурсий по выставкам.

Художественно-промышленный подотдел (организован в августе 1918 г., заведующие О. Розанова и А. Родченко) занялся обследованием, реформой и организацией художественно-промышленных школ. Предполагалось создать народную библиотеку с литературой по художественной промышленности. Планировалось создание опытной образ-

цовой лаборатории художественной промышленности. После смерти О. Розановой (7 ноября 1918) главой подотдела был назначен художник-производственник И.В. Аверинцев. С января 1919-го стали созываться совещания с представителями профсоюзов, художников и ученых-специалистов. Совещания эти вылились в Художественно-промышленный совет, существовавший при подотделе до осени 1920 года, а затем преобразованный в орган при Отделе ИЗО Наркомпроса. Подотделом были организованы два совещания с представителями от всех художественно-промышленных мастерских и конференция рабочих, занятых в художественных производствах.

Художественно-строительный подотдел (заведующие К. Малевич, Б. Королев, И. Фидлер; с конца декабря 1918-го заведующей подотделом вместо Малевича стала Н. Удальцова) состоял из музейной, конкурсной, правовой и строительной частей. Музейная часть подотдела поставила своей целью создание музейной сети современного искусства. С. Дымшиц-Толстая и В. Татлин представили доклад о создании Музея современного искусства. Был составлен список художников, произведения которых должны были приобретаться в этот музей. Список был утвержден Луначарским. На музейной конференции в Петрограде (11 февраля 1919) приняты тезисы о музее живописной культуры и начаты работы по организации подобных музеев в Москве, Петрограде и других городах. За период с 1918 по декабрь 1920 года приобретено в Государственный фонд музейного бюро Отдела ИЗО Наркомпроса около двух тысяч произведений (живопись, рисунки, графика, скульптура, пространственные формы), большая часть которых была разослана по провинциальным музеям.

Конкурсная часть разрабатывала проекты конкурсов, в том числе на агитационные памятники, государственный герб, флаг, монеты. Строительная часть практически ничем себя не проявила.

Театральный подотдел, впоследствии театрально-декорационный (создан в августе 1918, заведующие П. Кузнецов, Р. Фальк, В. Кандинский), планировал организацию театрально-декорационного института, занимался созданием монтировочных, макетных, декорационных, бутафорских, костюмерных и т.п. мастерских для практических работ и выполнения заказов. Четыре подобные мастерские были открыты (апрель 1919) при 1-х ГСХМ.

Главной задачей подотдела художественного труда (организован в мае 1919, заведующий А. Моргунов) была организация художественных сил для выполнения государственных заказов во всероссийском масштабе. С этой целью художникам было предложено формировать коллективы. До мая 1920 года зарегистрированы следующие 11 коллективов: «Агитплакат», «Краска», «Эос», «Обмоху», «1 учебный», «Рельеф», «Монолит»[78], «Живскульптарх», «Молжив», «Спектр», «Шесть». Подотделом организовывались конкурсы и конкурсные заказы. Выполнялись работы для кампаний по ликвидации безграмотности (1250 подвижных плакатов-трафаретов), для комиссии по содействию фронтам (1975 пла-

катов-трафаретов), по продовольственной кампании (99 картин и 280 плакатов)[79] и т.д.

Архитектурный подотдел, впоследствии архитектурно-художественный (заведующий И. Жолтовский), поставил своей задачей разработать типы построек, соответствующие новому укладу жизни. Проводились конкурсы на проект крематория, Народного дома, Яснополянской школы и др. В марте 1919-го подотделом был созван архитектурный и строительно-технический съезд. Работала государственная архитектурная мастерская во главе с И. Жолтовским[80].

Структура Отдела ИЗО и состав Московской художественной коллегии неоднократно менялись. Татлин возглавлял коллегию с мая 1918 до апреля 1919-го, после чего он переехал в Петроград, где стал руководить мастерской объема, материала и конструкций в ПГСХУМ. После него при Московском отделе ИЗО были сформированы скульптурный подотдел, подотдел художественной агитации и пропаганды (заведующий А. Ган). При отделе также работали: бюро связи, музейное бюро, лекционное бюро, Всероссийское центральное выставочное бюро, международное художественное бюро, бюро художественных коммун, комиссии по закупке картин в государственный фонд, комиссия по организации музея художественной культуры и т.д.

Система отделов изобразительных искусств функционировала на всей территории подконтрольной советской власти. Через эту систему осуществлялось руководство искусством. «Всюду левые измы были *властью*, — заметил современник, — и власть *проявляла* себя в левых измах»[81]. Это преувеличение. Не везде отделы изобразительных искусств возглавлялись левыми художниками. Но, как будет показано далее, распространение левой живописи по стране было все-таки достаточно широким.

## НА СЛУЖБЕ У ГОСУДАРСТВА

Идеи, поднятые в предреволюционные годы, в революционную эпоху нашли свое осуществление. Это были символические акты, означавшие: отныне все будет по-новому. Наркомпросом был издан декрет (23 декабря 1917) о введении нового правописания. Осуществилась реформа языка, пропагандировавшаяся в том числе и будетлянами в «Садке судей» (1910). Вскоре очередным декретом был введен новый календарный стиль: после 31 января 1918 года на территории подконтрольной советской власти наступило сразу 14 февраля. В других регионах переход на новый стиль произошел позже.

Проект переименования мостов, улиц и площадей Петрограда был предложен еще городской управой после Февральской революции (апрель 1917) и отдан на рассмотрение особого совещания при комиссаре Головине[82]. Однако лишь большевики взялись за переименования всерьез. Аналогично обстояло дело и с царскими памятниками. Особое совещание по делам искусства под председательством Горького в конце

марта 1917-го поставило вопрос только о приостановке работ, связанных с сооружением памятников династии Романовых[83]. Большевики пошли дальше: часть царских памятников решено было снять.

## Снятие царских памятников

Декрет СНК «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции» был издан по инициативе Петроградской коллегии по делам искусства одновременно с декретом об упразднении Академии художеств (12 апреля 1918). Еще до декрета идея снятия царских памятников высказывалась В. Маяковским, Д. Бурлюком и В. Каменским в «Манифесте летучей федерации футуристов». Поддержка государственной власти придала реальную силу предложениям левых деятелей искусства.

Согласно декрету, работа по снятию и установке памятников была возложена на Отдел ИЗО Наркомпроса и должна была быть выполнена к 1 мая 1918 года, т.е. снять старые, создать модели новых памятников и установить их необходимо было за 18 дней. Луначарский в речи перед деятелями СДИ на квартире Горького (19 апреля 1918) говорил о торжественном сносе памятников при стечении больших масс народа. Конечно, к 1 мая ничего не было сделано.

В Петрограде против декрета о сносе памятников выступил СДИ. Ю. Анненков даже отказался от участия в украшении города к первомайскому празднику, мотивировав свой отказ полной невозможностью для него как художника «принять участие в акте уничтожения царских памятников, каким комиссариат народного просвещения намеревается ознаменовать день первого мая»[84]. Разногласия возникли и в самом Наркомпросе.

Ввиду создавшегося положения для обсуждения декрета Наркомпросом была создана смешанная комиссия из представителей Коллегии по делам музеев и по охране памятников искусства и старины и Коллегии по делам искусства (А.Н. Бенуа, К.К. Романов, С.Н. Тройницкий, Н.И. Альтман). Заседание смешанной комиссии (28 апреля 1918) состоялось в Зимнем дворце и было посвящено вопросу о сносе петроградских памятников. Очевидно, что состав комиссии предопределил принятые решения.

> А.Н. Бенуа и другие представители коллегии по делам музеев и по охране памятников считали, что декрет о снесении памятников «нужно толковать в самом ограничительном смысле, т.е. снесению могут подлежать только те памятники, которые будут перечислены в особом списке, составленном смешанной комиссией. Все же остальные памятники подлежат охране и защите».
>
> Против такого толкования декрета высказался член коллегии по делам искусства Н.И. Альтман. Он предложил считать подлежащими снесению

все памятники, кроме тех, которые смешанная комиссия найдет необходимым взять под свою охрану. Другими словами, нужно составить список не тех памятников, которые должны быть снесены, а список памятников, подлежащих охране.

Большинство членов смешанной комиссии согласилось с толкованием декрета, предложенным А.Н. Бенуа.

Представители музейной коллегии предложили сносить памятники, которые будут найдены не заслуживающими интереса ни с художественной, ни с исторической точки зрения, без всякой торжественности, ибо торжественное снесение памятников, хотя бы и плохих с точки зрения искусства, в присутствии больших народных масс может привести к тому, что народ самочинно может начать сносить и те памятники, которые подлежат защите и охране. Н.И. Альтман возражал и против этого предложения. Он указал, что смешанная комиссия может только установить список памятников, которые должны быть снесены. Осуществление же декрета должно быть предоставлено соответствующей власти.

Большинством голосов смешанная комиссия приняла, однако, предложение представителей музейной коллегии.

В том же заседании состоялся обмен мнений по вопросу о памятниках, которые подлежали бы снесению согласно декрету. Были названы: памятник Николаю Николаевичу[85] перед Михайловским манежем, памятник Петру I перед Адмиралтейством, памятник Петру I в Летнем саду, памятник Пржевальскому в Александровском саду, памятник Глинке на Мариинской площади и некоторые другие[86].

В результате заседаний между Коллегией по делам искусства и Коллегией по делам музеев и охране памятников состоялось соглашение: был установлен список из семи памятников, не представлявших, по мнению членов обеих коллегий, ни художественного, ни исторического интереса:

В список этот включены памятники Николаю Николаевичу в сквере перед Михайловским манежем, Петру Первому перед Адмиралтейством, Петру Первому в Летнем саду (копия с памятника Петру Первому перед Адмиралтейством), пьедестал в саду Русского музея, на котором должен был быть сооружен памятник Александру III, памятник Глинке на Мариинской площади и, наконец, памятник Боткину в саду военно-медицинской академии.

По слухам, коллегия по делам искусства предполагает приступить к снесению памятников деятелям на поприще культуры и искусства, как памятники Глинке и Боткину, только тогда, когда можно будет поставить на их места другие памятники.

Заведующий отделом изобразительных искусств при комиссариате народного просвещения Д.П. Штеренберг находит возможным снять в Петербурге все памятники, которые поставлены всем представителям дома Романовых. Исключение будет сделано только для памятника Петру I на Сенатской площади.

Передают, что коллегия по делам искусства проектирует не только снять памятники перед Адмиралтейством, но также очистить адмиралтейство со стороны набережной Невы от закрывающих его ряда частных домов[87].

Временный исполнительный комитет СДИ на заседании под председательством М. Горького протестовал против декрета о снятии памятников. Впрочем, протест был направлен не против самого сноса. Утверждалось лишь, что право решения вопроса «должно принадлежать не малочисленной группе безответственных лиц, а всероссийской художественной коллегии, составленной из людей авторитетных»[88]. Непонятно, почему А. Бенуа перестал быть авторитетом для СДИ. Видимо, ничем иным, кроме борьбы за власть, не объяснить такую позицию.

Приняв принципиальное решение, Петроградская коллегия по делам искусства не торопилась с его реализацией. К тому же в период подготовки к празднованию 1 Мая памятник Николаю I перед Мариинским дворцом был окружен строительными лесами и декорирован, что вызвало слухи о снятии также и этого памятника. Но праздник прошел, памятник остался на месте, и люди успокоились. Работы по снятию памятников начались в Петрограде только осенью 1918-го после прекращения деятельности СДИ. В середине октября 1918 года секция художественных работ Отдела ИЗО обратилась в Отдел комиссариата имуществ республики с предложением немедленно приступить к снятию памятника Николаю Николаевичу в сквере перед Михайловским манежем[89]. Все бронзовые части памятника были отправлены в Академию художеств для использования в утилитарных целях. Несколько позже были сняты два памятника Петру I (на Адмиралтейской набережной и в Летнем саду), закрытых к тому времени деревянными щитами по случаю празднования годовщины Октябрьской революции. Была заменена также надпись на Московских воротах. Новая надпись гласила: «Да здравствует грядущее братство народов!». Что касается памятников Глинке, Боткину и Пржевальскому, то о них забыли, и все эти памятники благополучно стоят до сих пор.

В Москве на заседании Коллегии по делам искусства (22 апреля 1918) обсуждался вопрос о снятии старых памятников и о конкурсе на памятник жертвам пролетарской революции. Постановили:

1. Памятники Александру III и Скобелеву[90], как не соответствующие элементарным художественным требованиям, подлежат уничтожению.
2. Памятник-крест Сергею Романову[91] и памятник Александру II подлежат удалению с занимаемых мест[92].

Детальное обсуждение способов демонтажа было проведено на следующих заседаниях.

Московские деятели искусства отнеслись к декрету о снятии памятников иначе, чем их петроградские коллеги. Профессиональный союз скульпторов вынес резолюцию следующего содержания: «Признавая, что многие царские памятники не удовлетворяют самым элементарным

требованиям эстетики, принципам декоративности и являются тенденциозными, Союз, не возражая принципиально против необходимости *снятия* некоторых антихудожественных монументов, категорически протестует о намерении власти *уничтожить* эти произведения. <...> Нужно снять антихудожественные монументы, перенести в специальные помещения, сделав их музейными произведениями скульптуры, но необходимо их сохранить во имя искусства и, как показатель вкусов и нравов эпохи, как бы антихудожественны они ни были»[93]. Другие деятели искусства придерживались аналогичной точки зрения. Скульптор С.А. Мезенцев заявил, что «уничтожение или снятие памятников, в большинстве оскорбляющих чувство истинного художника, необходимо приветствовать»[94]. В.Н. Домогацкий предлагал не торопиться со снятием памятников: «Как бы ни прельщала меня мысль не видеть никогда памятник Скобелеву, но я боюсь, что снятие его послужит примером для уничтожения, тоже по "эстетическим" мотивам, того немногого ценного, что у нас есть»[95]. И.И. Машков считал, что «не стоит возражать, если будут удалены некоторые уродливые монументы, но уничтожать их не следует, ибо помимо исторического интереса они могут представлять интерес технический»[96]. Художник И.А. Малютин не разделял опасений своих коллег: «Так как декрет о снятии памятников говорит об антихудожественных произведениях этого рода, то нечего опасаться за судьбу искусства. Будут сняты уродливые образцы, жалеть о которых нет основания»[97]. Того же мнения придерживался Н.П. Крымов, который сказал: «Я доволен декретом. Ведь речь идет об уничтожении уродливых и неэстетических памятниках, и мне кажется, что их нечего жалеть»[98].

Получив моральную поддержку, Московская коллегия по делам искусств сразу взялась за дело. Согласно газетной хронике:

> Вчера <30 апреля 1918> у памятника Александру III были сняты монархические регалии — держава, скипетр, кресты с короны, орлы, военные эмблемы и проч. У памятника скопилась большая толпа народа, которую разогнала конная милиция. Памятник затягивается красной материей[99].

Памятник генералу М.Д. Скобелеву снимали рабочие завода Гужона (впоследствии «Серп и молот»), организованные скульпторами Б.Д. Королевым и А.В. Бабичевым:

> Вчера <30 апреля 1918> продолжались работы по снятию с пьедестала скобелевского монумента. С утра стали снимать коня, накануне лишенного своего медного всадника. Эта часть работы шла сравнительно быстро. К полудню и конь был удален с пьедестала. Фигуры солдат вокруг пьедестала остались. Памятник затянут красной материей, перед ним воздвигнута красная эстрада[100].

Работы по снятию памятников возобновились после первомайских торжеств. По сообщению газет, памятник Александру III у храма Христа Спасителя «обнесен лесами, установлены подъемные рычаги. В на-

стоящее время <29 июля 1918> уже снята задняя сторона памятника, а именно часть трона»[101].

Идя навстречу пожеланиям скульпторов, Московская коллегия по делам искусства предполагала превратить Большой Кремлевский дворец в «Музей дурного вкуса», поместив в этот «антихудожественный дворец такие же антихудожественные памятники эпохи наиболее мрачных царствований»[102]. Однако для осуществления этого проекта Коллегия не нашла необходимой поддержки государства.

Следует отметить, что в 1918 году были убраны памятники, установленные и торжественно открытые главным образом в период последнего царствования и не успевшие еще в глазах деятелей искусства приобрести статус неотъемлемой части городского культурного ландшафта.

## Установка агитационных памятников

Если снятие памятников было инициировано левыми деятелями искусства и поддержано властью, то идея установки новых памятников принадлежала, по-видимому, большевистскому правительству, и воплощение ее было поручено Отделу ИЗО Наркомпроса.

Петроградская коллегия по делам искусства в середине июня 1918 года поручила организацию этого дела скульптору Л.В. Шервуду[103].

> Приняв на себя эту миссию, Л.В.<Шервуд> пытался войти в контакт с профессиональным союзом скульпторов. Первоначальные переговоры ни к чему не привели. Союз скульпторов, обсудив предложение Л.В. Шервуда, пришел к заключению, что организация дела по украшению Петрограда бюстами не может находиться в руках одного человека. Союз выразил опасение, что такой способ осуществления плана коллегии по делам искусства может привести с художественной точки зрения к нежелательным результатам. Может повториться, по мнению союза, то, что в Петрограде появятся на площадях и на улицах такие скульптурные произведения, которыми «славится» Берлин. Союз решил поэтому отказаться от сделанных ему Л.В. Шервудом предложений[104].

Профессиональный союз скульпторов отстаивал, подобно СДИ, свое право на общее руководство этим художественным заказом. После первой неудачной попытки привлечь скульпторов к работе Петроградский отдел ИЗО Наркомпроса несколько изменил тактику: 5 июля 1918 был объявлен конкурс на составление проектов бюстов великих деятелей революции. В жюри конкурса входили трое: Н. Альтман, Н. Пунин и Л. Шервуд[105]. Однако попытка обратиться непосредственно к скульпторам, минуя руководство Профессионального союза скульпторов, также не удалась. Союз скульпторов снова отказался от участия в конкурсе, мотивировав свой отказ тем, что «суждение о художественном значении проектов будет иметь определенное число лиц, примыкающих к определенному <левому. — *А.К.*> течению. Союз называет такой порядок

“художественной диктатурой”. Союз полагает, что сами конкуренты должны избрать свое жюри»[106].

Между тем материальное положение скульпторов в Петрограде было крайне тяжелым, о чем шла речь на состоявшемся в середине июля 1918 года собрании Союза скульпторов:

> <...> В связи с переживаемым тяжелым моментом в России, когда почти прекратилась постройка новых зданий, скульпторы, находившие в этих постройках заработок, испытывают сейчас острую нужду.
>
> Никаких заказов не поступает, и среди членов союза, на почве голода, есть даже заболевания цингой. <...>
>
> За последнее время союз мог принять участие в работе по лепке бюстов великих деятелей революции, но от нее пришлось отказаться, так как поставленные условия по принципиально-художественным причинам[107] были совершенно неприемлемы. И вообще, находя, что коллегия по делам искусства, примыкая и выражая лишь одно направление в искусстве, создает засилье в художественной жизни России, союз скульпторов постановил, что член союза не имеет права брать на себя выполнение заказа, предлагаемого коллегией по делам искусства.
>
> На этой почве созревает даже конфликт между союзом и его членом скульптором Шервудом, непосредственно принявшим на себя поручение коллегии по делам искусства организовать работу по украшению Петрограда бюстами великих людей революции[108].

Однако тяжелое материальное положение скульпторов настойчиво толкало их к сотрудничеству с Коллегией по делам искусства. Оставалось найти лишь взаимоприемлемый компромисс, и он был найден в кратчайший срок: был лишь расширен состав жюри, и все «принципиально-художественные» причины сразу отпали.

> 26 июля <1918> в помещении академии художеств состоялось общее собрание профессионального союза скульпторов, на котором обсуждался вопрос об участии членов союза в конкурсе по составлению проектов бюстов деятелей революции, объявленном отделом изобразительных искусств комиссариата народного просвещения. Общее собрание признало возможным принять предложение коллегии по делам искусства о составлении членами союза скульпторов пяти проектов разных бюстов. Союзу, между прочим, предложено составить проекты бюстов Добролюбова[109], Лаврова[110] и Волконского[111]. На заказ коллегии по делам искусства будут работать все члены союза скульпторов. Сам союз затем решит, какие проекты должны быть переданы в коллегию. В качестве экспертов для решения вопроса, какие проекты являются лучшими, будут приглашены союзом скульпторов представители общества архитекторов-художников. Все проекты бюстов должны быть закончены членами союза в двухнедельный срок[112].

Накануне истечения двухнедельного срока сообщалось:

> Почти все скульпторы Петрограда в настоящее время заняты и лихорадочно работают над приготовлением эскизов бюстов великих деятелей революции. <...> Почти весь заказ поступил профессиональному союзу скульпторов на условиях, им представленных, т.е. в жюри по утверждению эскизов и принятию работ входят скульпторы, исполняющие заказ, представители общества архитекторов-художников, коллегии по делам искусства и пролетарских организаций.
>
> Бюсты-эскизы делаются из глины в уменьшенном размере 1/5 ч<асть> натуральной величины и через две недели будут выставлены в залах Академии художеств на утверждение. <...> Лучшие из бюстов будут отлиты из бронзы, остальные из гипса с цементом[113].

Примерно через месяц после выставки эскизов был установлен первый бюст: 22 сентября 1918 года состоялось открытие памятника Радищеву (скульптор Л.В. Шервуд)[114] в бреши, проломанной при штурме ограды Зимнего дворца в северо-западном углу, напротив Адмиралтейства[115]. Впоследствии были открыты памятник Добролюбову (27 октября 1918)[116] у Тучкова моста[117], памятник Карлу Марксу работы А.Т. Матвеева (7 ноября 1918)[118] у Смольного, памятники Н.Г. Чернышевскому и Г. Гейне (17 ноября 1918)[119], памятник Т.Г. Шевченко работы скульптора Я. Тильберга (24 ноября 1918)[120] на улице Красных зорь (впоследствии Кировский проспект, ныне — Каменноостровский), памятник Ф. Лассалю работы В. Синайского у здания Городской думы[121], памятник С. Перовской работы О. Гризелли (29 декабря 1918)[122] у Московского вокзала, памятник К. Марксу работы А. Лавинского (26 января 1919)[123] в Красном Селе, памятник О. Бланки[124] работы Т. Залькална у Балтийского вокзала, памятник Гарибальди[125] работы К. Зале и др.

Секция художественных работ Петроградского отдела ИЗО Наркомпроса планировала дальнейшую установку памятников. В начале января 1919 года на заседании секции художественных работ был составлен новый список временных агитационных памятников декабристам, Ж.-П. Марату, Н.Э. Бауману, И.П. Каляеву, Стеньке Разину, Н.А. Некрасову, В.Г. Белинскому, Г.И. Успенскому, Ж. Руссо, Г. Ибсену, артисту М.С. Щепкину, композитору М.П. Мусоргскому и художникам Г. Курбе, П. Сезанну и А. Иванову[126]. Но вместо планомерного расширения работ дело стало постепенно сворачиваться.

Большевистское руководство Петрограда было шокировано футуристическим характером памятника Софье Перовской. Член Петросовета З.И. Лилина (жена Г.Е. Зиновьева) «на самых высоких тонах потребовала, чтобы памятник был немедленно снят»[127]. Подобного мнения придерживался, вероятно, и сам председатель Исполкома Петросовета Г.Е. Зиновьев, незадолго перед этим (22 ноября 1918) требовавший, чтобы А.В. Луначарский уничтожил тираж альбома «Герои и жертвы революции»[128], содержавшего рисунки левых художников (К. Богуславская, В. Козлинский, С. Маклецов, И. Пуни). А. Луначарский, хотя и не пошел ни на уничтожение тиража, ни на немедленное снятие памятника, тем не менее отмечал, что «футуристический характер памятника Со-

фьи Перовской привел к тому, что внешнее выражение прекрасной идеи художника вызывает подчас у многих насмешку. Памятник этот настолько непонятен пролетариату, что его придется снять»[129].

Памятник С. Перовской был исключением среди других петроградских агитационных монументов, выполненных в реалистической манере.

К концу 1920 года почти все петроградские агитационные памятники обветшали. Исполком Петросовета назначил осмотр агитпамятников. Некоторые художники считали, что агитпамятники сделали свое дело и их можно уже снять, тем более что художественная их ценность не особенно велика[130]. Впрочем, по оценке современников, временные памятники, установленные в Петрограде, за исключением одного или двух, превосходили по своим качествам лучшие временные памятники Москвы.

Работы по созданию агитпамятников Московская художественная коллегия начала одновременно с петроградской. 18 июля 1918 года Московский отдел ИЗО Наркомпроса отправил в СНК докладную записку о выработанных им принципах организации работ:

> По инициативе Председателя Совнаркома тов. Ленина комиссар Нар. Просвещения тов. Луначарский сделал 27 мая предложение художественной коллегии поставить памятники лицам, выдающимся в области революционной и общественной деятельности, в области философии, литературы, наук и искусства.
>
> Памятники должны быть поставлены на бульварах, скверах и т.п., во всех районах гор. Москвы с высеченными выписками или изречениями на постаментах или антуражах, чтобы явились как бы уличными кафедрами, с которых в массу людей летели свежие слова, будирующие умы и сознание мысли.
>
> Вся трудность осуществления этой идеи заключается в том, чтобы скорость воплощения ее не могла пойти за счет художественной стороны <...>.
>
> В основу плана коллегией положено, с одной стороны, привлечь наивозможно более широкие и молодые силы скульпторов-художников, с другой стороны, вовлечение широких народных масс к участию художественного творчества <...>.
>
> Отвергая всякие премии, художественная коллегия находит целесообразным дать возможность художнику свободно высказаться, лишь обеспечив его материально на время работы. Коллегия также считает необходимым при исполнении данного конкурса уничтожить обычное жюри и остановиться на всенародном обозрении и суждении о проектах-эскизах уже на предназначенных местах <...>.
>
> Только такой организацией всего дела возможно наискорейшее и наихудожественное воплощение идеи тов. Ленина. Полагая вместе с тем, что это внесло бы большое оживление в нашу мертвую художественную действительность, так и бросило бы искру в художественное сознание народа <...>.
>
> Заведывающий <так. — *А.К.*> Отделом Изобразительных Искусств: Татлин
>
> Секретарь: Дымшиц-Толстая[131].

Были опубликованы условия конкурса-заказа со сроком представления работ к концу сентября 1918 года и список лиц, которым предполагалось поставить памятники [132]. СНК рассмотрел проект установки памятников и внес коррективы. Список лиц, которым предлагалось поставить памятники, был изменен (в частности, исключен философ В.С. Соловьев) и утвержден СНК. В этот список вместе с революционерами и общественными деятелями, философами и учеными, художниками, музыкантами и артистами входили писатели и поэты Л. Толстой, Достоевский, Лермонтов, Пушкин, Некрасов, Тютчев и др. [133] Условия изготовления памятников в Москве отличались от выработанных в Петрограде. Если в Петрограде существовало художественное жюри под контролем секции художественных работ Отдела ИЗО Наркомпроса, то в Москве конкурс проводился без жюри и организация работ была поручена Московскому профессиональному союзу скульпторов-художников. 15 августа 1918 года между Московским профессиональным союзом скульпторов-художников и Отделом ИЗО Наркомпроса был подписан договор на выполнение агитационных памятников. Отделом ИЗО были отпущены соответствующие деньги. К этому времени число членов Союза скульпторов-художников возросло до 113 человек: правительственный заказ (примерно 70 памятников) [134] привлек к союзу большое число скульпторов.

3 ноября 1918 года в Москве состоялось торжественное открытие четырех памятников: Т.Г. Шевченко (скульптор С.М. Волнухин) на Трубной площади, А.В. Кольцову (скульптор С.Ф. Сырейщиков) и И.С. Никитину (скульптор А.Н. Блажиевич) у Кремлевской стены, Робеспьеру [135] (скульптор Б.Ю. Сандомирская) [136]. Через несколько дней во время октябрьских торжеств (7 ноября 1918) были также официально открыты обелиск на Советской площади, памятник К. Марксу и Ф. Энгельсу — на площади Революции, С. Халтурину — на Миусской площади около университета Шанявского, С. Перовской — на Миусской площади в сквере Промышленного училища, М. Салтыкову-Щедрину — на Таганской площади, Г. Гейне — в Нарышкинском проезде, Ж. Жоресу — на Новинском бульваре, Э. Верхарну — на Екатерининской площади, Ф. Достоевскому — на Цветном бульваре, памятник «Человеческая мысль» (скульптор С.Д. Меркуров) — на Цветном бульваре, И. Каляеву — в Александровском саду вблизи грота [137]. Когда они были поставлены, у заказчика — Отдела ИЗО — появилось «определенное желание немедленно убрать их, так антихудожественно и скверно во всех смыслах они были сделаны» [138]. Почти сразу же убрали «аляповатых глиняных старичков, именуемых памятником Марксу и Энгельсу» [139].

Между тем в работе Союза скульпторов находилось еще 43 памятника. В начале 1919 художественная комиссия Отдела ИЗО Наркомпроса объехала мастерские скульпторов с целью осмотра и художественной оценки этих монументов. В результате художественной комиссии пришлось констатировать, что «если подойти к заказанным Союзу скульпторов памятникам с настоящими требованиями, то, пожалуй, ни одного из них нельзя будет поставить; но так как эти памятники являют-

ся вместе с тем и агитационными, то все же скульптурный подотдел <ИЗО Наркомпроса> нашел возможность принять и поставить в Москве памятник Дантону»[140]. 7 декабря 1918 президиум МСРКД передал право ставить в Москве памятники Отделу изобразительных искусств.

Как и в Петрограде, в Москве была предпринята лишь одна попытка поставить агитпамятник футуристического характера. Это был памятник М. Бакунину у Мясницких ворот (скульптор Б.Д. Королев), выполненный в кубистической манере с динамическими изломами форм и сдвигами. Накануне официального открытия (которое так и не состоялось) в газете — органе Моссовета появилась заметка с характерным названием «Уберите чучело»: «Верхняя часть пьедестала почему-то сдвинута со своего места, статуя не то узкая глыба камня, не то остаток какого-то уродливого дерева, но вернее всего — чучело весьма мало похожее на человека. <...> Рабочие и красноармейцы <...> удивляются и возмущаются, когда узнают, что памятник готов к открытию»[141]. Вскоре монумент был снят.

В целом с сентября 1918 по 1920 год в Москве было установлено 25 памятников, в Петрограде — 15. Кроме того, в мастерских скульпторов осталось более 40 работ, не установленных по разным причинам[142]. Единичные попытки левых скульпторов воспользоваться кампанией по установке агитпамятников для реализации своих проектов были негативно восприняты властью, предпочитавшей пусть малохудожественные, но общепонятные реалистические произведения.

## Оформление революционных праздников[143]

Как и всякая власть, большевики стремились привлечь к сотрудничеству деятелей искусств, украсить свое правление талантами. Это было необходимо для придания художественности и внешней привлекательности агитационно-пропагандистским мероприятиям власти, повышения их эффективности и в конечном итоге укрепления самой власти. В этом контексте немаловажная роль отводилась художественному оформлению городов в дни революционных праздников, а также каких-либо агитационно-пропагандистских кампаний.

В Петрограде к 1 мая 1918 года здание Смольного оформлял Н. Альтман, Дворцовую площадь — художники В. Козлинский, В. Лебедев, С. Маклецов, И. Пуни, В. Баранов-Россине, К. Богуславская. Были декорированы также здания Мариинского дворца, Сената и Синода, Городской думы, Публичной библиотеки и др. По сообщениям газет, предполагалось «перекинуть от здания Эрмитажа к зданию штаба армии громадных размеров плакат из красной материи, на котором будет символический рисунок "Свободная Россия", исполненный художником Пуни, и многочисленные первомайские лозунги»[144]. Сообщалось также, что «футуристы заканчивают колоссальных размеров плакат, который покроет фасад Зимнего дворца <со стороны Дворцовой площади>. На плакате будут изображены крестьянин и рабочий, протягивающие друг

другу руки через красный цветок»[145]. «На Марсовом поле будет выстроена специальная арка, составленная из различных флагов. Такие же флаги покроют Александровскую колонну. Футуристы также намерены разукрасить памятник Александра III <на Знаменской площади, ныне — пл. Восстания>, который будет, по их словам, “взят в плен” и заключен в колоссальных размеров красный жгут»[146].

По-видимому, проект праздничного оформления был реализован не в полном объеме, так как заведующий художественной частью первомайских торжеств художник Г. Ятманов за несколько дней до праздника заявил «о сложении с себя ответственности в виду того, что нет возможности надлежащим образом выполнить поручения, которые даны художественному отделу к 1 мая»[147].

Некоторые приготовления к празднику, в контексте обещанного сноса к 1 мая царских памятников, вызвали беспокойство горожан.

> На Мариинской площади, где все время толпится народ, вывешено успокоительное объявление о том, что памятник <Николаю I> никто не собирается увозить и что леса сделаны для проводки вокруг памятника электрической иллюминации и украшению его красной материей[148].

Газетные обозреватели, стоявшие не только на антибольшевистских, но и на антифутуристических позициях, отнеслись к первомайскому украшению Петрограда предвзято, хотя некоторые из них в своих отчетах пытались сохранить видимость беспристрастности:

> Все меры принимались к тому, чтобы придать празднествам величественный и грандиозный характер. Повсюду, где только можно, была реквизирована красная материя. К украшению города были привлечены все художники футуристы и кубисты. <...>
>
> Убранство города несколько запоздало; еще до 12 часов дня футуристы продолжали развешивать плакаты и полотна на площадях и над некоторыми правительственными зданиями. Ими были заготовлены около 100 больших полотен, рисунки которых должны были соответствовать провозглашенным накануне трудовой коммуной 33 официальным лозунгам.
>
> Футуристы все свое внимание сосредоточили на украшении Марсова поля, Дворцовой и Мариинской площадей, но плана своего до конца почему-то не осуществили. Они предполагали сделать ряд сооружений вокруг Александровской колонны, но успели воздвигнуть лишь одни леса, около которых поставили большое панно, залитое яркими красками, с надписью «1-е мая».
>
> Главный фасад Зимнего дворца и центр его, где помещалась бывшая царская половина, они закрыли громадным полотном, рисунок которого символизировал «советскую Россию».
>
> Над фасадом министерства иностранных дел развесили обширное полотно с надписью: «стройте будущее», а над штабом петроградского военного округа полотно с надписью «умрем, но не сдадим красного Петро-

града». Другие здания на Дворцовой площади также были завешаны полотнами, одно из них символизировало «новое солнце».

В более реальных тонах была убрана братская могила на Марсовом поле. Она была вся в зелени и цветах, а флаги, развевавшиеся на высоких столбах вокруг могилы, были сделаны из обычной материи и расписаны официальными большевистскими лозунгами. Только от деревянных трибун, закрывавших дрова на Марсовом поле, веяло балаганом, а привешенные рядом футуристические плакаты еще более нарушали общую картину Марсова поля.

На Мариинской площади тремя большими плакатами был задрапирован весь фасад Мариинского дворца. <...> Тут же на площади были сооружены лестницы к памятнику Николая I, и по этим лестницам были протянуты желтые и красные ленты, скрывавшие памятник от взоров публики. Несколько плакатов было у здания городской думы, одно полотно украшало Николаевский вокзал, несколько полотен было разбросано по Петроградской стороне[149].

Другой очевидец сосредоточил внимание на содержании плакатов:

На гостинице «Астория» плакат: всадник на зеленой лошади с копьем, которым поражает чью-то светло-коричневую ногу. Подпись «Защитим Петроград».

На Мариинском дворце три плаката: 1) мужик и баба заряжают ружья, между ними два сиротливых бутона; подпись «Стройте красную армию»; 2) вперемежку кубики, треугольники и свитки всех цветов радуги, подпись «Фиал...», буквы «ки» тонут среди кубиков, внизу для вящего вразумления написано «цветы»; 3) те же кубики, треугольники и свитки с надписью «первое мая».

На здании главного штаба висело несколько загадочных картинок <...>. Демонстрантам особенно понравился изображенный на одном из плакатов кузнец с одной правой и четырьмя левыми руками; правый глаз у кузнеца парил где-то в облаках.

У Александровской колонны лицом к Конногвардейскому бульвару на большом полотнище изображены деревенская баба и два мужика, один в красной, а другой в зеленой рубашке, все пляшут камаринскую; надпись: «Первое мая».

На здании Зимнего Дворца полотнище с двумя фигурами, пожимающими друг другу руки среди зеленого поля; между ними — какое-то дерево без листьев с двумя красными шишками; надпись: «Власть Советам».

На решетке Зимнего Дворца[150] баба с серпом в руках «Надо наладить наше хозяйство». Матрос с кумачово-красным лицом на утлом челне среди волн грозит кому-то кулаком «Долой мировую войну».

На здании штаба округа большой плакат: три фигуры с дрекольем, сзади дома, надпись: «Умрем, но не сдадим наш революционный Петроград». На другом плакате господин в черном с зеленой кепкой и красным флагом, на флаге надпись: «Все в красную армию», а внизу груда сваленных на бок домиков.

На здании Николаевского вокзала плакат с грязно-серо-синими кубиками и треугольниками с надписью «Советы проведут через все тернии к социализму».

На городской думе чудовищного роста мужчина, лупя молотком по толстому жерлу тяжелого орудия, испускает клич: «Интернационал несет смерть смерти — войне», написанный почему-то славянскими буквами. Рядом скелет с железным крестом и в германской каске косит поле красных маков. Над головой этого скелета из облаков карающая рука с занесенным молотком [151].

Согласно некоторым отзывам, «смысл каждой картины составлял загадку автора, а в публике вызывал резкую критику и насмешки» [152]. Однако А. Луначарский остался доволен торжеством:

— Жаль только, — говорит он, — что не готовы колесницы. Колесница старого мира окончена, а новый мир не подоспел, хотя художники работали по 19 часов в сутки.

Луначарский обещал показать колесницы в Марксовский юбилей [153]. <...>

Лоренцо Великолепный [154] нашей коммуны, — Луначарский носится с футуристами. Их на автомобиле несколько штук, и они восторгаются своими украшениями.

Луначарский рассказывает о том, как «художественная» комиссия вздумала было повесить плакат, красующийся над Думой, — на здание германского посольства. Вздумала и передумала. На плакате изображена смерть в образе германца с каской и железным крестом на груди. Смерть косит красные цветы, а над смертью кто-то уже занес тяжелый молот.

— Да, передумали, — как бы про себя говорит Луначарский. — С иностранной державой не стоит связываться. <...>

Ветер порвал много плакатов. Еще утром над зданием комиссариата по иностранным делам красовался плакат с надписью «Нам принадлежит будущее», — причем будущее отождествлялось с одноглазой бабой в капоте, у которой одна нога была подрублена ниже колена. Теперь от «будущего» осталось одно колено и правая рука.

Футуристы блестяще справились с задачей. Они испоганили город по первое число. Нарисовали массу циклопов и орангутангов [155].

В отличие от газетных критиков, Луначарский дал художественной стороне праздника сдержанную, но все же положительную оценку. «Это так легко — ругать футуристов, — писал он. — По существу же — от кубизма и футуризма остались только четкость и мощность общей формы, да ярко-цветность, столь необходимые для живописи под открытым небом. <...> Не все еще ладится, но уже что-то большое и радостное налаживается» [156].

В Москве к работам по декорированию зданий, улиц, площадей и скверов к 1 мая 1918 года также были привлечены левые художники,

однако взятые ими за основу принципы оформления города существенно отличались от тех, которые были реализованы в Петрограде.

За три дня до праздника газетные репортеры сообщали:

<...> На Красной площади братские могилы жертв революции будут декорированы следующим образом:

У стен Кремля возводятся два огромных куба, долженствующих символизировать краеугольные камни революции.

Эти кубы, обитые красной материей, будут украшены шитым траурно-золотым венком огромных размеров.

По бокам над могилами будут возведены насыпи из земли, а дальше снова расположатся еще несколько кубических искусственных камней, на которых устраиваются эстрады для оркестров музыки. <...>[157]

На Скобелевской площади со вчерашнего утра <29 апреля 1918> производятся работы по разрушению памятника Белому генералу и сооружению на этом месте помоста для ораторов. <...>

На Театральной площади кипит работа — строят четырехугольные возвышения по сторонам разбитых против большого театра и «Метрополя» скверов.

Говорят, что на всех восьми постаментах будут воздвигнуты обелиски и символические фигуры в честь революции.

Тес, пошедший на эти постройки, покрывается алой краской, по сторонам сооружений выводятся белые борозды.

Изумительный фонтан — бессмертное создание де-Бове — покрывается чехлом, на котором монтеры укрепляют электрические лампионы.

— Значит, будет иллюминация, — толкует «догадливая» публика, следящая за процессом работы декораторов.

Со стороны Охотного ряда зловещим алым пятном выступает массив <здания> бывшего благородного российского дворянства.

Колонны, поддерживающие фронтон, сплошь затянуты красными тканями.

Между ними подвешены красные же вензеля.

Выше, под самой крышей, протянут кумачовый подвес с белой надписью: «Дом союза союзов». <...>

Грандиозное кубической формы сооружение воздвигнуто над могилами жертв октябрьского переворота на Красной площади.

Эти бутафорские «камни революции», одетые в красные полотнища, достигают высоты ближней Головинской кремлевской башни.

Вдоль древней стены московской цитадели протянуто алое полотнище с начертанным на нем девизом: «Да здравствует международный демократический мир».

Верхний ярус пирамидального временного памятника украшен также соответствующими случаю датами и словами:

«Первое мая 1918 г. Слава павшим борцам пролетарской революции». <...>[158]

Оформление Красной площади было осуществлено по проекту архитекторов А. и В. Весниных, Е. Короткова и художника Ф. Федоровского. В декорировании домов, улиц, площадей и скверов участвовали также А. Бабичев, А. Иванов, Б. Королев, Л. Лисицкий, А. Моргунов, Н. Удальцова и др. Анонимный газетный обозреватель описал праздничное убранство Москвы накануне торжества:

> Эффектнее других мест выглядит Красная площадь.
>
> Лобное место декорировано хвойной зеленью, а посредине развевается огромный малинового цвета флаг.
>
> Вся кремлевская стена от Спасских до Никольских ворот увешана красными стягами, окаймленными по бордюру черным орнаментом и такой же бахромой.
>
> На стягах надписи:
>
> «Да здравствует всемирная коммунистическая партия!»
>
> «Да здравствует мир и братство народов!»
>
> «Да здравствует революционная трудовая дисциплина!» и т.п.
>
> Всех стягов 16.
>
> Посередине, над могилами жертв октябрьского переворота устроены помост и трибуна, украшенная огромным транспарантом с надписью «Слава павшим борцам пролетарской революции». Могилы убраны тропической зеленью.
>
> Поврежденные бомбардировкой Никольские ворота завешаны стягом красного цвета с орнаментом внизу в виде желтого солнечного круга, внутри которого надпись «Да здравствует интернациональный первомайский праздник! 1 мая 1918 года».
>
> Красными флагами и фестонами декорированы фасады Средних торговых рядов и бывшего губернского правления.
>
> Живописно убраны здания городской думы. Подъезд задрапирован красной и белой материей. В вестибюле — тропические растения. По всему фронтону свешиваются с крыши гирлянды зелени. В слуховых окнах вывешены красные флаги.
>
> Разноцветными материями, конечно, с преобладанием красной декорированы подъезды б. «Большой Московской».
>
> На Театральном сквере — по углам воздвигнуто 8 пьедесталов с надписями в медальонах: «1 мая».
>
> Богато декорирован водоем на сквере, превращенный в трибуну-шатер. На фронтонах шатра надписи, приветствующие организацию рабочей конференции: «3-й ветви рабочего движения». <...>
>
> Массивные колонны Большого театра затянуты красной материей и перевиты гирляндой красных флажков.
>
> Красным залит фасад — по Охотному ряду — здания Дворянского собрания. По бокам стяги с надписями. К каждой колонне прикреплены щиты с изображением горящих факелов.
>
> Изящно декорировано здание Национальной гостиницы. На углу из красных электрических лампочек надпись: «1-й дом Советов». На транспаранте значится: «Защита советской республики с оружием в руках —

священный долг каждого рабочего и крестьянина». Подъезд убран лавровыми деревьями и задрапирован.

Постамент памятника Скобелеву задрапирован красной материей и превращен в трибуну. На лицевом медальоне надпись: «Да здравствует 3-й Интернационал!»

Кругом памятника Пушкину — трибуна, задрапированная красной материей.

Декорированы и украшены красными флагами дом Чижова на Страстной площади, подъезд телеграфа у Мясницких ворот, дом о-ва «Россия» на Сретенском бульваре, Народный банк на Биржевой площади, здания казарм Александровского и Алексеевского военных училищ, Запасный дворец и много других отдельных зданий, а также скверы и площади на окраинах[159].

Оформлением Воскресенской площади (пл. Революции) и Театральной площади руководили архитекторы М. Крюков, Б. Коршунов, Либашев. Здания Московского совета и бывшей гостиницы «Дрезден» на Скобелевской (Советской) площади были оформлены художником А. Ивановым.

Чисто декоративный принцип оформления Москвы, в отличие от Петрограда, лишь изредка дополнялся элементами левизны. Так, «на Советской площади большое недоумение вызвал некий футуристический плакат, на котором все, кроме слов, прославлявших советскую республику, было совершенно непонятно. Он был испещрен какими-то странными фигурами, лучами и изломами»[160]. По свидетельству художественного критика Я. Тугендхольда, «в убранстве города отсутствовала вообще единая идея — тут были и узоры рококо (арка Смоленского рынка), и “кубизм”, и что-то от русского лубка. <...> Чудовищное перепроизводство красного цвета убивало всякое эстетическое и революционное его значение, как обособленного огненно-символического пятна. <...> Поскольку же декораторы праздника проявили свою “самость”, она дала жалкие результаты. Таково прежде всего мишурное и слащавое “футуристическое” знамя[161] всероссийского исполнительного комитета советов рабочих депутатов, водруженное против советского дома. <...> Совершенно не удались и квази-модернистические киоски на Театральной и кубо-пирамидальные сооружения на Кудринской площади. <...> И, наконец, пресловутые эмблемы труда, свешивавшиеся из советских окон, — после всех толков о том, что их будет лепить “сам” футурист Татлин, — напоминали лишь дешевые виньетки»[162]. Впрочем, раздражение Тугендхольда можно понять, поскольку были задеты религиозные чувства: особенно тягостное впечатление на него произвел «гигантский красный стяг с золотым сказочно-языческим солнцем поверх древней иконы Никольских ворот, раненной в октябрьские дни»[163]. Можно понять и диаметрально противоположную оценку левоэсеровской газеты: «Красиво убраны Театральная площадь, Большой театр, Московский совет и многие другие здания»[164]. Левые эсеры входили тогда в правительство и давали положительную оценку с позиций государственной

власти, а так как праздник был объявлен государственным, то они хвалили сами себя.

Сравнивая оформление первомайских торжеств Москвы и Петрограда, нельзя не признать, что начало советскому стилю агитационно-массового искусства положили петроградские художники-футуристы. Свое лидерство в этой области они подтвердили при оформлении города к празднованию первой годовщины Октябрьской революции (7 ноября 1918).

Осенью 1918 года в Петрограде закончилось противостояние СДИ и Отдела ИЗО Наркомпроса. На одном из последних заседаний членов исполнительного комитета и президиума СДИ (28 сентября 1918) было решено принять участие в художественном оформлении Петрограда к празднованию годовщины Октябрьской революции, а также в выставке, готовившейся Отделом ИЗО Наркомпроса[165]. Члены СДИ фактически признали государственную систему руководства искусством, и существование союза прекратилось само собой.

Общее руководство праздником и украшением Петрограда к первой годовщине Октябрьской революции осуществляло Центральное бюро по организации октябрьских торжеств, созданное Отделом театров и зрелищ при СНК Союза коммун Северной области и рабочей комиссии при Губпрофсовете. Бюро утвердило общий план, распределило заказы между художниками на оформление улиц и площадей, наметило пункты народных гуляний, митингов, шествий, демонстраций и выступлений театральных коллективов. В отличие от первомайских торжеств, в оформлении города к 7 ноября 1918 года участвовали уже художники всех направлений (правые, левые и центр)[166]. По свидетельству современника, «к работам приступили поздно, на изготовление эскизов было дано меньше недели срока, несвоевременно и с огромной затратой энергии были получены материалы (холсты, краски, тес и пр.), местами совсем не хватило материалов или живой силы; таким образом, на самое исполнение проектов, часто грандиозных по размерам и сложности, осталось времени дней пять, много с неделю. Благодаря такой обстановке, фактически было готово ко дню праздника едва ли более одной пятой всего задуманного, об остальном приходится судить по эскизам <...>. Прибавьте к этому дурную погоду, ветер и дождь, затрепавшие и замочившие в первый же день многие из числа повешенных работ, и вам придется удивляться тому все же праздничному, необычайному и богатому впечатлению, которое производил Петроград в эти дни»[167].

Работы художников правого консервативного крыла русского искусства «изображали отдельные события революции или мотивы обыденной жизни масс (цикл “труда” на Николаевской набережной), или определенные идеи в образе их реальных носителей (идея труда в виде рабочего с молотом, красной армии и красного флота в виде матроса и солдата, пролетарской культуры в виде солнца, восходящего над фабриками и заводами и т.д.)».

Группа центра — представители «Мира искусства» и др. «исходили из общего архитектурного ансамбля Петрограда и тех площадей, дворцов и зданий, которые им предстояло украсить. Они стремились дополнить и обогатить их некоторыми архитектурными и живописными деталями, не нарушая общего стиля и духа». К этой группе относилось оформление Таврического дворца (В.А. Щуко), Казанского собора (художник Я.В. Гурецкий), Аничкова, Пантелеймоновского мостов и Адмиралтейства (М.В. Добужинский), Адмиралтейской набережной (Б.Д. Григорьев), Театральной площади (К.С. Петров-Водкин). Слабой стороной этого направления, по мнению художественного критика Л. Пумпянского, была попытка прибавить и что-то улучшить в произведениях, не нуждающихся ни в дополнениях, ни в улучшениях. Поэтому наспех сколоченные «украшения» Казанского собора, сами по себе, может быть, и не скверные, но в соперничестве с великолепной колоннадой казались прямо оскорбительными. Понимая это, Добужинский ограничился живописными добавлениями к архитектуре, а Щуко только флагами и зеленью.

Левые художники взяли на себя оформление Дворцовой площади (Н.И. Альтман), Дворцовой набережной и Зимнего дворца со стороны Невы (Д.П. Штеренберг), Полицейского моста (В.В. Лебедев), Литейного моста и частично Охты (И.А. Пуни и К.Л. Богуславская). Проанализировав опыт украшения города к первомайским торжествам, «когда самые смелые плакаты уныло болтались на величественных фасадах, <...> уродуя последние и сами проигрывая от соседства», художники левого направления стали считаться с прошлым, но не подражая, «а отталкиваясь от него, руководствуясь не законом единообразия, гармонии, а законом противодействия, контраста. <...> Сопоставление элементов нового и старого искусства вышло неожиданным, убедительным и цельным. Художник не тягается со старыми мастерами, а остроумно выдвигает рядом с ними нечто совершенно новое и им противоположное. Площадь Зимнего дворца строго архитектурна, Альтман дополняет ее впечатлениями чисто живописного порядка, первая стремится к симметрии и законченности, вторая к остроте, неожиданности и капризу, первая одноцветна, вторая ярко цветиста, первая роскошно, закругленно объемна, вторая плоскостна, угловата, беспокойна, в общем обе прекрасно поддерживают друг друга»[168]. Отмечая отдельные недостатки исполнителей проекта, критик в целом признавал такое отношение к старине по существу правильным и жизненным.

Уже после праздника, анализируя художественные итоги торжеств, заведующий Петроградским отделом ИЗО Наркомпроса Н. Пунин дистанцировался от действий Центрального бюро по организации октябрьских торжеств, выступив против украшательского принципа. Пунин считал, что украшать старый город и старые «буржуазные улицы» — не дело пролетариата. Согласно Пунину, следовало не украшать, а разрушать: «Взорвать, разрушить, стереть с лица земли старые художественные формы — как не мечтать об этом новому художнику, пролетарскому художнику, новому человеку». Конечно, Пунин понимал, что это

утопия, и поэтому был согласен на компромисс: «Если нельзя было разрушить, стройте бутафорию, делайте вид, что разрушаете, но уж во всяком случае не украшайте. <...> Было обидно видеть огромное количество тканей, испорченных часто очень дрянными плакатишками; ведь в наше время, когда мы все без штанов и юбок, это все равно, что хлеб на улицу вешать для забавы. <...> Не нужны все эти расписанные тряпки, мокрые, полинявшие и продранные; не весело было в эти дни»[169]. Частичное приближение к реализации своей идеи Пунин находил в оформлении Альтманом Дворцовой площади. Другое воплощение эта идея получила в театре. Художественной реализацией символического акта тотального разрушения стала постановка В. Мейерхольдом «Мистерии-буфф» В. Маяковского (7 и 8 ноября 1918), а впоследствии — ряд массовых театрализованных зрелищ. В оформлении городов эта идея реализована не была.

Организацию октябрьских торжеств в Москве взяла на себя секция изобразительных искусств Отдела народного просвещения Московского совета[170]. В результате нескольких заседаний была избрана временная организационная комиссия во главе с В.М. Фриче. В украшении Москвы к празднованию первой годовщины Октябрьской революции, так же как и в Петрограде, участвовали художники всех направлений: последователи передвижников, участники выставок «Московского салона», представители «Бубнового валета» (А. Лентулов, А. Куприн, А. Осмеркин, П. Кончаловский, Р. Фальк, В. Рождественский, И. Машков), а также группа левых — И. Клюн, В. Пестель, Г. Якулов, Л. Жегин, В. Татлин, С. Дымшиц-Толстая, Б. Шапошников, И. Тепер, учащиеся художественных училищ и др. Стены зданий Москвы, как и в Петрограде, стали выставочным залом. В процессе подготовки к празднику левые искали новые декоративные приемы. У Лентулова и Клюна возникла идея оформления Театрального сквера красочными агитплакатами и сиреневой кисеей, шаром окутывающей кусты. Внутри таких шаров вечером зажигали огни. Деревья того же сквера были выкрашены синей и желтой краской, а неизвестный автор покрасил деревья Александровского сада в красный цвет. Лавки Охотного ряда были превращены И.В. и О.В. Алексеевыми в расписные балаганы. Столь же непривычно выглядела трибуна для ораторов на Воскресенской площади, оформленная художником С.Г. Сивом[171]. Здание театра Зимина украшали плакаты А. Осмеркина; А. Куприн исполнил панно для оформления театра Незлобина; В. Рождественский оформлял здание магазина Мюр и Мерилиз (впоследствии ЦУМ); В. Пестель украсила ряд домов у церкви Параскевы; А. Лентулов и Р. Фальк — Большой театр; Г. Якулов сделал плакат, вывешенный на Тверской у Охотного ряда; В. Татлин, С. Дымшиц-Толстая, П. Кузнецов, Б. Шапошников работали над световой и пиротехнической иллюминацией Москвы.

Один из очевидцев (К. Уманский?) описывал праздничное убранство города:

<...> Вот на Трубной площади собралась толпа у каких-то качелей, похожих на эшафот. Но нет, народ готовит здесь не лобное место, не кровавое зрелище в честь их торжеств, а с помощью канатов и блоков воздвигает на пьедестал «человеческую мысль», массивное творение художника Меркурова.

Тверская от Страстного монастыря до Охотного живописно декорирована красной материей, гирляндами зелени, плакатами с лозунгами, протянувшимися с одной стороны улицы на другую: «Октябрьский переворот дал власть народу», «Да здравствует Советская власть» и др. <...>

На том месте, где был памятник Скобелеву, воздвигнут изящный обелиск с трибуной для оратора. Дом Советов, гостиница Дрезден и вся площадь украшена пурпурными дисками с золотыми эмблемами серп и молот и инициалами Р.С.Ф.С.Р.

Рабочие при помощи пожарных лестниц украшают Дом Советов гирляндами зелени.

Охотный ряд с его неказистыми, пропахшими рыбой палатками — нельзя узнать. В два ряда выстроились расписные игрушечные домики с палисадниками и наивными желтыми подсолнечниками.

Сквер перед Большим театром каким-то волшебством превращен в сад Черномора, — деревья окутаны кисеей лилового оттенка. Окрашенные дорожки кажутся залитыми лунным светом. По всей площади протянута в несколько рядов красная бахрома, развеваемая ветром.

На разукрашенном здании Метрополя[172] прежде всего бросается в глаза гигантское полотно, изображающее рабочего, уходящего из горящего города со светильником знания. На фасаде бывшей городской Думы изображен хозяин земли — пахарь с пышным колосом золотой пшеницы и румяными плодами. На стене Исторического музея два изображения — крестьянина и рабочего: «Крестьянин даст рабочему хлеб — Рабочий даст крестьянину мир».

Дом Союзов украшен дисками с эмблемами труда: челнок, ножницы, игла и т.п.[173]

Ряд художественных плакатов, исполненных в левой манере, не вызвал отрицательной реакции критики. Возможно, их старались не замечать. Во всяком случае, левое искусство не оказало сколько-нибудь серьезного влияния на общее убранство города. Сама организация дела (предварительное утверждение проектов и последующий осмотр оформительских работ) отсеивала «непонятные» или неприемлемые плакаты и росписи. Очевидно, что в отсутствие подобного контроля оформление города могло быть совершенно иным. Именно так и случилось, когда Военный комиссариат поручил художнику П.И. Субботину-Пермяку организовать украшение Москвы к Дню Красной Армии (23 февраля 1919). Последний распределил заказы на плакаты среди учащихся 1-х Государственных свободных художественных мастерских (бывшее Строгановское училище) и организовал развеску работ. Результаты этой акции были расценены критиками как «издевательство над революцией»:

Опять торжества и опять футуристические безобразия!

В день годовщины Красной армии Театральная площадь и главные улицы Москвы расцветились аляповатой мазней «кубистов».

Над святой кровью, пролитой за социалистическую революцию, совершается злой и кощунственный шабаш!

Вот красноармейцы, наряженные в пестрые шутовские балахоны, вот рабочие с треугольными обпиленными лицами, напоминающие топорной работы манекены, с исковерканными конечностями.

Какой контрреволюционер ядовитее окарикатурит рабочую революцию?![174]

Кто не видал безобразные футуристические плакаты, облепившие собою стены Москвы в день годовщины Красной армии, а кто не возмущался ими? «Какие-то дьяволы наляпаны!» — так охарактеризовали всю эту мазню две женщины из толпы, созерцавшей плакаты на стене Китай-города. <...>

Но самую меткую характеристику бессмысленной и дегенеративной живописи кубистов дал один рабочий.

— Блевотина! Смотреть тошно.

Плюнул и пошел мимо не останавливаясь[175].

Заведующая Московским театральным отделом Наркомпроса О.Д. Каменева официально заявила, что ее отдел к изготовлению этих плакатов, которые «являются издевательством над вкусом и смыслом трудящихся», непричастен[176].

Скандал разрастался. На заседании исполкома Московского совета (1 марта 1919) в прениях «с заявлением о безобразии так называемых "футуристов" выступил тов. Лихачев. По мнению оратора, лучше было бы использовать потраченную на плакаты материю на рубахи, нежели "украшать" город теми безобразиями, которые были предложены рабочим в день Красной армии. Протест тов. Лихачева находит в собрании бурный отклик. Попутно задевается вопрос и о футуристической литературе, некиих "имажинистах", приютившихся под крылом Наркомпроса в советских периодических изданиях, в книгах и в организациях. Собрание постановляет поручить тов. Фриче сделать на пленуме доклад об этом явлении в нашей жизни и, кстати, выяснить, кто распорядился "украшением" города с помощью этих плакатов без ведома М.С.Р.Д.»[177]. Эпизод с украшением Москвы футуристическими плакатами был раздут в дело о «футуристическом засилье» в Отделе ИЗО Наркомпроса.

Незадолго до этой истории с плакатами В.М. Фриче (возглавлявший секцию изобразительных искусств и народных празднеств Отдела народного образования Моссовета) выступил с серией статей[178], направленных против претензий футуристов на роль выразителей «литературных идей пролетариата», против изданий литературно-художественного подотдела ИЗО Наркомпроса (монография Кандинского «Ступени. Текст

художника», стихи О. Розановой в газете «Искусство»), а также против имажинистов, сотрудничавших в газете «Советская страна». В сущности, история с плакатами стала лишь удобным поводом для правительственной атаки на левое искусство. Наиболее ярые чиновники предлагали даже «запретить футуризм». В Моссовете полагали, что они могут запретить целое направление в искусстве, но возобладала точка зрения, что подобный запрет был бы ошибкой. От запрещения футуризма отказались с мотивировкой: «воспретить футуризм — значит дать лишний повод для истерических криков о насилии»[179]. Но в распоряжении Моссовета имелись административные меры, и газета «Советская страна» была закрыта. Наркомпрос же не подчинялся Моссовету. Тогда против футуризма была поднята кампания в московской печати, в ходе которой, наряду с рассуждениями о необоснованности претензий последнего на роль «пролетарского искусства», в качестве абсолютно необходимой задачи выдвигалось требование о «прекращении всякой ведомственной поддержки футуризма»[180]. Антифутуристическая кампания Моссовета была поддержана деятелями московского Пролеткульта, которые сами претендовали на роль создателей и выразителей «пролетарского искусства» и были не прочь разгромить конкурентов в борьбе за власть в искусстве. Вполне откровенно об этом заявлял один из пролеткультовцев: «Мы горячо приветствуем решение Московского Совета поставить на обсуждение пленарного заседания вопрос о футуризме и отношении к нему Советской власти, чтобы, — как мы в этом уверены, — раз—навсегда покончить с тем красочно-словесным безобразием, которое г.г. футуристы преподносят пролетариату от его имени»[181]. Он призывал лишить футуристов власти и руководящих постов: «Футуристы должны быть отметены от занятых ими теплых мест». Идеологическую базу под эти претензии подвел член Коллегии Наркомпроса и ЦК Пролеткульта Ф.И. Калинин, утверждавший, что футуризм «есть явление капиталистического строя, буржуазная идеология, дошедшая до пределов своего конечного развития. Это предсмертное метание буржуазного духа, его ошалелость, предчувствующая гибель»[182].

Кроме того, на общем собрании образованного в Москве «Советского союза работников науки, искусства и литературы» (4 апреля 1919) выступили с докладами В. Фриче и деятель рабочего и коммунистического движения Франции, член 3-го Интернационала А. Гильбо. Собрание единодушно приняло резолюцию, направленную против политики Наркомпроса:

> 1) Принимая во внимание, что Комиссариат Народного Просвещения не только не поддерживает в должной мере пролетарское искусство и не идет ему навстречу, но упорно отстаивает искания в творчестве, не имеющие ничего общего с коммунизмом и даже враждебные коммунизму, — общее собрание всех секций советского союза работников науки, искусства и литературы признало необходимым настаивать, чтобы пролетарскому искусству были открыты двери в Советской Социалистической Рес-

публике, в интересах действительного просвещения рабочего класса и трудящихся масс.

2) Принимая во внимание, что футуризм и кубизм являются главным образом представителями буржуазного разлагающегося искусства, собрание предлагает Комиссариату Народного Просвещения обратить внимание на неограниченное преобладание футуризма, кубизма, имажинизма и т.п. в Советской Социалистической Республике и всеми мерами содействовать широкому распространению и поддержке произведений всех тех, которые пытаются создать истинное пролетарское искусство в совершенном соответствии с коммунизмом[183].

Попытки представить левое искусство буржуазным и враждебным коммунизму имели смысл лишь в рамках упрощенно-социологизированного деления искусства на буржуазное и пролетарское. Крайняя упрощенность этой концепции (фактически осуществлялось деление на «своих» и «чужих») не оставляла места для промежуточных явлений; и лишь впоследствии было введено понятие «попутчик». Примитивизм концепции вынуждал левых деятелей искусства, желавших играть активную роль в формировании художественной жизни страны, выступать в роли создателей «пролетарского» и «коммунистического» искусства. Этот же примитивизм концепции вынуждал противников футуризма квалифицировать левое искусство как буржуазное. Ни у тех, ни у других просто не было другого выбора. Жонглирование ярлыками означало лишь борьбу за власть. Вне этой концепции ярлыки теряли смысл, но концепция считалась марксистской и не подлежала в то время пересмотру. С ней приходилось считаться всем.

Заведующему Центральным отделом ИЗО Наркомпроса Д.П. Штеренбергу пришлось печатно оправдываться и разъяснять, что «приписываемые Отделу антихудожественные плакаты никогда Отделом не исполнялись. <...> По словам т. Штеренберга, не соответствует также истине, что Отдел Изобразительных искусств захвачен исключительно футуристами. В коллегию отдела входят такие правые художники, как Чехонин, Ваулин, Альтман, далее — Павел Кузнецов, Машков, из левых входят Татлин и Малевич. В художественных мастерских в Петербурге и Москве работают около 60-ти мастеров, из них футуристов, супрематистов и левых имеется около 10 человек»[184].

Оправдания эти никого не убедили.

Логическим завершением антифутуристической кампании стало отстранение футуристов от работ по украшению Петрограда и Москвы к 1 мая 1919 года. «Постановление Исполкома Петроградского Совета о праздновании 1-го мая», опубликованное 10 апреля 1919 года, гласило: 1) «Ни в коем случае не передавать организацию первомайского празднества в руки футуристов из отдела Изобразительных искусств» и 2) «В трехдневный срок снять так называемый памятник Софье Перовской»[185].

В докладной записке Коллегии Наркомпроса Д.П. Штеренберг отмечал, что это «постановление явилось, очевидно, следствием интриги,

направленной против советских работников и художников, ставших в Октябрьские дни в одном ряду с Коммунистической партией и работавших с первых же дней революции на организацию дела искусства в Коммуне. Эти художники одни имели честь организовать украшение Петрограда 1 Мая <1918>, когда остальные массы интеллигенции организовывались для борьбы против коммунистического движения. <...> Лица, которым сейчас поручается украшение города, писали в своих газетах, что в этот день пролетариат должен одеться в траур. Ныне же, когда Советская власть укрепилась, эти лица делают все возможное, чтобы настоящих идейных работников поссорить и восстановить против Советской власти»[186].

В Москве футуристы также были отстранены от украшения города к первомайскому празднику 1919 года. Левые болезненно восприняли этот удар. В газетах появилось письмо:

> Мы, коммунисты 1-х Государственных свободных художественных мастерских, протестуем против той организованной травли, которая практикуется по отношению к учащимся наших мастерских и которая ярко сказалась при распределении работ по украшению города ко дню 1-го мая <...>. Коммунистическая ячейка с болью констатирует факт отказа в работе нашим мастерским. <...>[187]

Несмотря на утверждения противников левого искусства о том, что футуризм был якобы «враждебен коммунизму», фактически борьба шла между различными группами коммунистов, настроенных профутуристически и антифутуристически, причем вопросы художественной идеологии насильственно переводились в плоскость политики. Левые деятели искусств в подавляющем большинстве были вполне лояльны к коммунизму. Зато многие коммунисты (в том числе некоторые высшие руководители партии) демонстрировали явную неприязнь к левому искусству. Футуризм приобретал черты «враждебности коммунизму» только в умах антифутуристически настроенных коммунистов. На деле враждебность футуризму проявили как раз коммунисты, приверженные идее создания пролетарского искусства непосредственно выходцами из рабочего класса. Эти последние пытались опорочить «социальное происхождение» конкурентов, стремились избавиться от всяких «непролетарских отпечатков» в пролетарских изданиях, критиковали воронежский журнал «Сирена» за то, что печатал Брюсова, Ахматову и Блока, а поэтов С. Спасского, Есенина и Клычкова, напечатавшихся в самарском «Зареве заводов», сочли «совершенно ненужными пролетариату»[188].

При всей остроте борьбы Моссовета и Петросовета с левыми художниками из Наркомпроса, эта борьба носила все-таки межведомственный характер и летом 1919-го, в период серьезного осложнения ситуации на фронтах Гражданской войны, почти прекратилась. Конфликтующие стороны пришли к временному согласию, в результате которого левые художники в числе других снова были привлечены к праздничному офор-

млению Петрограда и Москвы (7 ноября 1919, 1 мая 1920, 7 ноября 1920 года и др.).

## РЕФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Отделение Академии художеств как административного учреждения от Высшего художественного училища, последующее упразднение Академии художеств и реформирование Высшего художественного училища (Петроград), а также Училища живописи, ваяния и зодчества и Строгановского училища (Москва) в Государственные свободные художественные мастерские (ГСХМ) — эти действия Петроградского и Московского отделов ИЗО Наркомпроса, предпринятые весной — летом 1918 года, положили начало реализации принципов «демократизации искусства» в области художественного образования, понимаемых как «создание идеальных условий для развития художественного таланта в массе»[189].

ГСХМ представляли ассоциацию связанных между собой лишь административно индивидуальных художественных мастерских под руководством отдельных художников-руководителей. Если раньше существовал художественный канон, свод художественных истин, который заставляли усваивать учащихся, то теперь руководители мастерских были свободны от всякой программы. Правым такая реорганизация представлялась как развал всей системы обучения. Левые в это время считали, что «лучшей программой служит высокое мастерство самого художника, от соприкосновения с которым может всесторонне кристаллизоваться живописная культура учащегося»[190].

Был принят устав, согласно которому для поступления в мастерские никаких экзаменов и представления дипломов не требовалось, обучение становилось бесплатным. Учащиеся получили право выбора себе любого руководителя. Учебный распорядок и управление находились в руках самих учащихся в лице избиравшегося ими совета. 20 голосов учащихся давали возможность избранному ими профессору открыть свою мастерскую, а тем, кто хотел работать без руководителя, устав предоставлял подобную возможность.

Левые придавали огромное значение ГСХМ, в основе которых лежали принципы свободы преподавания, свободы выбора руководителя, свободы одновременного сосуществования в стенах одного учебного заведения самых различных художественных групп и направлений. «Свободные мастерские, — писал О. Брик, — громадное культурное завоевание. В них сосредоточены все наши надежды на пышный расцвет художественной культуры. Гибель мастерских означала бы гибель этих надежд, а вместе с тем и гибель целой отрасли человеческой культуры»[191].

Можно предполагать, что надежды О. Брика и, видимо, других деятелей левого движения на расцвет художественной культуры в связи с работой ГСХМ (созданных во многих городах) были обусловлены подготовкой в этих мастерских молодых кадров левых художников-изобретателей, которые подхватят и реализуют разнообразные художественные

утопии, продолжат начатую футуристами революцию в искусстве. Частично эти надежды оправдались.

## Петроград

Еще в ноябре 1917 года в результате двух организационных собраний учащейся художественной молодежи (19 и 28 ноября 1917) был создан петроградский Совет учебных художественных организаций, председателем которого стал О.М. Брик, секретарем — художник А.А. Андреев[192]. В состав совета входили представители учащихся нескольких художественных школ, но делегаты крупнейшей из них — Академии художеств — не вошли. В Совете жесткой критике были подвергнуты педагогические приемы и административная структура художественных школ и одновременно разрабатывались планы переустройства всей системы художественного образования. 21 декабря 1917 года, ознакомившись с проектом реформы Академии художеств, предложенным А.И. Тамановым, «Совет нашел его не соответствующим чаяниям художественной молодежи и поручил особой комиссии представить подробный доклад с критикой проекта и своим контр-проектом»[193]. Разработанные Советом материалы предполагалось вынести для обсуждения на конференцию учащихся художественных школ, открывшуюся 14 апреля 1918 года в помещении Академии художеств.

> На рассмотрение конференции совет намеревался предложить проект мероприятий «К установлению нового уклада учебно-художественной жизни Российской республики».
>
> Проект этот должен был дать учащимся в художественных школах широкое самоуправление. Так, согласно параграфу 4 проекта, «распорядительные функции по организации внутренней учебной жизни школы передаются советам старост школ»; учащимся предлагается выбирать руководителей как общих, так и специальных мастерских. «Установление учебного распорядка и верховный надзор за всей деятельностью мастерских возлагаются на самих обучающихся, в лице их советов», которые являются выразителями «воли учащегося народа» и составляются из представителей обучающихся по одному на каждые 10.
>
> Все эти «свободы», однако, согласно проекту, имеют место под строгим контролем специального правительственного комиссара, который командируется в каждую школу и на обязанности которого лежит «на первое время помочь советам учащимся».
>
> Все высшие хозяйственно-контрольные функции присваиваются специальному отделу при комиссариате народного просвещения «через посредство местных правительственных учреждений и специальных комиссаров на местах».
>
> Деятельность «совета учебных художественных организаций» с хозяйственной и финансовой стороны и в местной художественной нужде спе-

циальностей «контролируется местной самоорганизацией советов р<абочих> и кр<асноармейских> деп<утатов> и городским самоуправлением».

На конференцию, которая должна была рассматривать этот проект, не были приглашены представители крупнейших художественных школ Петрограда. Почти во всех этих школах сейчас заканчивают свои работы комиссии по выработке и приему нового устава данного учреждения.

В комиссии входят представители учащихся. Последние, таким образом, и без «совета учебных художественных организаций» имеют возможность установить автономию, как они ее понимают.

К огорчению организаторов конференции, представители учащихся академии художеств, школы общества поощрения художеств, института гражданских инженеров, высших архитектурных курсов Багаевой и др. «нежелательных» учреждений получили мандатные билеты.

С правом совещательного голоса на конференции присутствовали профессора Академии художеств <А.И.> Таманов, <В.И.> Шухаев, <В.А.> Щуко, <В.О.> Шервуд и комиссар академии художеств <А.Е.> Карев.

Соотношение сил выявилось сразу же по открытии заседания на выборах президиума.

Председателем был избран ученик академии художеств Вензегольский, товарищами председателя ученик академии Тривас и футурист Брик.

По окончании выборов председатель предложил собранию присоединиться к резолюции, вынесенной союзом деятелей искусств на заседании 8 апреля, об образовании до созыва всероссийского съезда деятелей искусства временного исполнительного комитета и о выражении порицания коллегии по делам искусства при совете народных комиссаров. Предложение это вызвало бурные прения. В результате голосования за присоединение к резолюции союза деятелей искусства подано 63 голоса, против 7, при 16 воздержавшихся.

От имени «совета учебных художественных организаций» футурист Брик делает заявление, представители всех школ, входящих в «совет учебных художественных организаций», покидают конференцию.

После ухода части делегатов конференция продолжает занятия.

С приветственным словом к собранию обращается проф. А.И. Таманов, который от имени комиссии по выработке и приему нового устава академии художеств предлагает труды комиссии для руководства собравшимся на конференцию учащимся.

Представитель последних приветствует проф. А.И. Таманова. <...>[194]

Конференция раскололась на две части. Большинство пыталось продолжить заседания в Академии художеств, но столкнулось с противодействием комиссара А.Е. Карева.

16 апреля <1918> должно было состояться второе заседание конференции. Утром, придя на собрание, участники конференции нашли зал Совета Академии, где происходили работы конференции, закрытым, ввиду этого заседание было перенесено в столовую Академии. Но и там оно не могло состояться: явившийся представитель И<сполнительного> К<омитета>

служащих Академии заявил собравшимся от имени комиссара Карева, что всякие собрания в помещении Академии запрещаются и, в случае неподчинения, будут разогнаны силой. То же самое подтвердил делегатам и сам комиссар Карев. Конференции пришлось прервать свои занятия [195].

Но уже 17 апреля работа конференции возобновилась и продолжалась до 19 апреля. В результате была принята резолюция, в которой отмечалось, что состав конференции неправомочен решать вопросы художественно-педагогической жизни России, и предлагалось созвать всероссийскую конференцию учащихся всех художественных школ и мастерских [196].

Отколовшееся меньшинство конференции учащихся художественных школ (делегаты из Москвы и сторонники петроградского Совета учебных художественных организаций) перенесло свои заседания в Михайловский дворец. 17 апреля перед ними выступал Н. Пунин, были прочитаны приветствия от И. Машкова и В. Татлина [197]. В результате после закрытия конференции меньшинства (24 апреля 1918) все материалы ее поступили в распоряжение Коллегии по делам искусства и были использованы при выработке положения о ГСХМ, самоуправлении учащихся, роли Совета старост, инструкции о приеме учащихся в ГСХМ, инструкции о выборе руководителей и др. [198]

Инструкция о выборе руководителей ГСХМ была выработана Московской художественной коллегией и принята без изменений Петроградской коллегией по делам искусства (8 августа 1918) [199]:

1. Учащиеся Свободных Государственных Художественных мастерских — все без исключения пользуются правом выбирать руководителей по художественным предметам.

2. К выборам руководителей учащимся предлагается приступить теперь же, по возможности не прерывая занятий.

3. Всем художественным течениям обеспечивается место в мастерских.

4. Все художники имеют право выставлять свою кандидатуру на руководителя мастерской.

5. Все лица, желающие иметь место руководителя, должны зарегистрироваться у уполномоченного мастерских.

6. Художники могут перед выборами выставлять свои произведения в помещениях мастерских.

7. Учащиеся Свободных государственных мастерских разбиваются на группы, соответственно тем художественным течениям, которые наиболее близки, также и по специальностям в тех мастерских, где таковые специальности отсутствуют.

8. Каждая группа самостоятельно намечает себе кандидатов в руководители и вывешивает их списки для осведомления всех групп.

9. Списки групповых кандидатов должны быть вывешены за 2 недели до выборов. В течение этих 2-х недель допускаются те или иные перегруппировки учащихся среди ранее образовавшихся групп.

10. Сорганизовавшиеся таким образом группы, если каждая из них не менее 20 человек, самостоятельно выбирают себе руководителя, независимо от других групп[200].

В сентябре 1918-го состоялись выборы руководителей Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских (ПГСХУМ или Пегосхум, позднее — Свомас)[201] из кандидатур профессоров старой академии и левых художников. В результате выборов выяснилось, что подавляющее большинство учащихся пожелало учиться у старых известных профессоров. На 16 сентября 1918 года учащиеся распределились по мастерским следующим образом: по живописи — А.А. Андреев — 0; Н.И. Альтман — 0; Н.А. Бруни — 4; В.В. Беляев — 29; Д.Н. Кардовский — 83; К.С. Петров-Водкин — 40; Б.П. Попов — 14; А.А. Рылов — 15; В.Е. Савинский — 42; А.И. Савинов — 15; Н.С. Самокиш — 29; В.Е. Татлин — 2; В.И. Шухаев — 52; В.П. Белкин — 0; по скульптуре — Р.Р. Бах — 6; И.Я. Гинзбург — 5; Г.Р. Залеман — 22; В.В. Лишев — 18; А.Т. Матвеев — 7; Л.В. Шервуд — 3; по гравюре — Н.В. Рундальцев — 11; В.Д. Фалилеев — 14; записывались также к профессорам по архитектуре, графическим искусствам, декоративным искусствам. Кроме того, более 120 человек еще не распределились по мастерским[202].

Сложилась ситуация, при которой левые художники, согласно ими же выработанной инструкции, не могли открыть своих мастерских. В прессе появились злорадные заметки, предрекавшие провал кандидатур левых художников[203]. Однако противники футуризма радовались рано. Левые уже неоднократно доказывали, что они являются людьми решительного действия. На этот раз они только дополнили инструкцию и кроме мастерских «по выбору» создали мастерские «по назначению», во главе которых были поставлены в основном художники левого направления. Первыми профессорами ПГСХУМ «по назначению» стали Н.И. Альтман, А.А. Андреев, Б.П. Попов, В.Е. Татлин, Л.В. Шервуд[204].

10 октября 1918 года состоялось торжественное открытие ПГСХУМ. С речами выступили А.В. Луначарский, Н.Н. Пунин, А.Е. Карев[205].

13 октября 1918 года в конференц-зале бывшей Академии художеств состоялся митинг, посвященный вопросу о революции в искусстве. Митинг привлек многочисленную публику, в которой преобладали художники и учащиеся художественных учебных заведений.

Митинг открыл комиссар отдела изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения тов. Н.Н. Пунин, который в яркой речи, проникнутой пролетарским духом и революционным пафосом, охарактеризовал старую академию, в которой господствовали старые традиции в искусстве, препятствовавшие выявлению всего нового, свежего и молодого. В новых государственных свободных художественных мастерских, говорил тов. Пунин, нет места никаким канонам и догматам. Из них будут выходить мастера, которые создадут искусство внеклассовое в противовес буржуазному искусству, существовавшему до сих пор.

На упрек, что среди руководителей новых государственных художественных мастерских нет многих популярных имен, Н.Н. Пунин указал, что в этом менее всего виноваты коммунисты. Мы звали всех, но на это мы, деятели искусства, получили тот же саботаж, что и в политике. Вся ответственность падает поэтому не на нас, а на тех, которые отказываются помогать нам строить новую свободную художественную жизнь.

В заключение тов. Пунин затронул вопрос о том, что пролетариат не понимает еще нового искусства. Одиночество, сказал Н.Н. Пунин, для нас не страшно, ибо оно временно. Пролетариат придет, он должен прийти к нам, ибо нас объединяют революционные методы борьбы. Пролетариат в конце концов скинет буржуазное искусство и не оставит в данной области камня на камне.

О новом искусстве далее говорили О.М. Брик, худ. <И.А.> Пуни, член Коллегии по делам искусства Л.А. Ильин и др.[206]

Второй художественный митинг на тему «Меньшинство в искусстве» (18 октября 1918) проходил также в конференц-зале. С речами выступали Н. Пунин, А. Карев, Н. Альтман, Л. Ильин, И. Пуни, К. Богуславская, О. Брик. После митинга состоялась свободная дискуссия[207].

<...> С большим подъемом прошел второй художественный митинг, устроенный коллегией по делам искусства на тему «Меньшинство в искусстве».

Выступавшие ораторы разделились в своей оценке, отступив от темы митинга, искусства прошлого и настоящего времени.

Говорившие художники-футуристы, отрицая старое искусство с его отжившими формами и содержанием, отражавшими вкусы буржуазии, ставили на нем крест.

«Лишь искусство футуристов, — говорит тов. Пунин, — отвечает современному революционному движению, протестуя и утверждая новые идеи в искусстве.

Если пролетариат еще не понимает <искусства> футуристов, то это не значит, что он не поймет его в будущем!

Некогда рабочий не понимал К. Маркса, теперь же для пролетариата Маркс — великий учитель и вождь».

Другие ораторы видели в искусстве прошлого источник вечной красоты, поняв которую, рабочий класс создаст свое искусство. Он не может совершенно оторваться от культуры прошлого, чтобы создавать свою чисто пролетарскую культуру и искусство, он не должен отбрасывать и пренебрегать тем, что было создано до сих пор гениями человеческой культуры[208].

Третий митинг об искусстве на тему «Футуристы и художественное творчество» (24 октября 1918) состоялся в том же конференц-зале. Вступительное слово произнес Н. Пунин[209]. Отчет о митинге не найден.

Одновременно с этими агитационно-пропагандистскими акциями педагогическая секция Отдела ИЗО Наркомпроса приняла решение, что

в ПГСХУМ «должны быть представлены все течения в современном искусстве. С этой целью секция решила пригласить в преподаватели мастерских представителей самых левых течений — Пуни, Карева, Удальцову и Баранова-Россине»[210]. Впоследствии, после переговоров с художниками, в список приглашенных профессоров-руководителей ПГСХУМ были включены Л. Руднев, Л. Ильин, В. Баранов-Россине, И. Пуни, А. Карев.

Вместо А. Карева комиссаром ПГСХУМ был назначен Н. Пунин (25 октября 1918), а его заместителем — О. Брик[211]. По их указанию из всех живописных и скульптурных мастерских 2 декабря 1918 года были удалены гипсы (слепки, орнаменты, статуи, фигуры, головы, руки, ноги и пр.), которые были вынесены во двор. Запрещению гипсов Отдел ИЗО придавал особо важное значение, считая, что использование их могло привести к возрождению академической системы обучения[212].

Согласно официальным данным, занятия в мастерских начались: 1) на архитектурном отделении: Э. Штальберг — с 15 сентября 1918; Л. Ильин, Л. Руднев, В. Дубенецкий — с 15 ноября 1918; 2) на живописном отделении: Н. Альтман, А. Андреев, Б. Попов, А. Рылов — с 15 сентября 1918; А. Карев, И. Пуни, В. Баранов-Россине — с 15 ноября 1918; 3) на скульптурном отделении: И. Гинцбург, А. Матвеев, Л. Шервуд — с 15 сентября 1918 года[213]. Но, по имеющимся сведениям, И. Пуни только 7 декабря 1918 объявил о начале занятий в своей мастерской[214], а в мастерской А. Карева занятия не начинались вовсе[215]. Мастерская профессора Н.С. Самокиша была расформирована в середине ноября 1918-го и часть учеников перешла в мастерскую В. Баранова-Россине[216] (ноябрь 1918 — первая половина 1919).

Вскоре была также создана мастерская К. Малевича, занятия в которой, по официальным данным, начались с 1 декабря 1918 года[217]. Сохранилось письмо К. Малевича Н. Пунину (25 ноября 1918): «Товарищ Пунин. Так как я занял мастерскую в Госуд<арственных> Мастер<ских> в Петрограде, желая работать здесь и в Москве. Но заниматься каждый день не могу <в> Петрограде. Пригласите в ассистенты Михаила Васильевича Матюшина (как второго преподавателя) который проведет в реальную — мои планы. Прошу Вас товарищ выдать ему надлежащие бумаги, так же и для меня все удостоверения кои прошу прислать в Москву. Оплата труда, которая будет причита<ться> мне, прошу уплачивать моему ассистенту. Я просил тов. Лифшица о ходатайстве мне и Татлину годовых билетах <так в тексте. — *А.К.*> прошу ускорить это дело тоже. Хочу как можно поскорее наладить всю работу. Жму Ваши руки. К. Малевич»[218]. Фактически уже с декабря 1918 года мастерской руководил М. Матюшин[219], хотя официально он не был зачислен в штат профессоров. Лишь через 4 месяца он был утвержден профессором-руководителем мастерской по постановлению президиума совета старост (17 апреля 1919) с одновременным отчислением К. Малевича[220]. М. Матюшин возглавлял мастерскую «Пространственного реализма» (1919 — 1922), вводя новые методы преподавания формы и цвета. В разное время в его мастерской занимались от 5 до 7 человек. В педа-

гогической деятельности Матюшин реализовывал идеи «органической культуры»: развития в человеке всех его воспринимающих способностей к цвету, звуку и т.д. Учащиеся его мастерской создавали картины по методу «расширенного смотрения», изображая то, что находится перед ними, сбоку, сверху, внизу и сзади, т.е. ощущая себя в центре изображаемого мира[221]. В ноябре 1920-го в мастерской Матюшина числилось 5 учеников: М. Эндер, Б. Эндер, Г. Эндер, К. Эндер, Н. Гринберг.

Руководителем граверной мастерской с 16 декабря 1918-го был назначен В. Козлинский[222].

К оборудованию мастерской В. Татлина в помещении бывшего мозаичного отделения приступили в середине декабря 1918-го[223]. Ассистентом мастерской (с 5 декабря 1918) был назначен художник Л.Т. Чупятов[224], старостой — К.А. Ченцов[225]. На заседании Президиума Совета старост ПГСХУМ (28 декабря 1918) было решено зачислить в мастерскую Татлина В. Ермолаеву, Н. Лапшина и П. Мансурова[226], а на следующем заседании (3 января 1919) — Н. Коган[227]. Вместо мольбертов, палитр и кистей в мастерской были установлены наковальни, верстаки, слесарный станок и инструменты. Создавались композиции из различных материалов: дерева, железа, слюды, мочалы. Летом 1919-го Татлин переехал в Петроград и вместе с помощниками[228] занялся проектом, носившим сначала название «Памятник русской великой революции», затем — «Памятник Октябрьской революции», готовая модель получила название «Памятник III Интернационалу».

Планировалось также открыть мастерскую Д. Штеренберга, но она так и не была создана[229].

Между тем мастерская И. Пуни проработала совсем недолго. В январе 1919-го И. Пуни вместе с частью учеников, а также с В. Ермолаевой и Н. Коган по приглашению М. Шагала уехал в Витебск. Он вернулся лишь в мае 1919-го. О работе его мастерской в ПГСХУМ (22 человека) фактически можно говорить лишь в период лета—осени 1919-го, после чего И. Пуни вместе с К. Богуславской перебрались в Финляндию, а затем в Германию.

Весной 1919 года в ПГСХУМ была создана мастерская Ю. Анненкова, в которой занималось 12—15 человек[230]. Ученики его мастерской жаловались, что руководитель халатно относится к своим обязанностям. Согласно заявлению учеников в Президиум Совета старост (26 июля 1919), Ю. Анненков редко посещал мастерскую, отсутствуя по две недели[231]. В первой половине 1920 года мастерская Анненкова была ликвидирована. Формально Анненков был отчислен от должности профессора с 10 августа 1920 года[232].

18 июля 1919 года Коллегия по делам искусства и художественной промышленности постановила учредить мастерские «Творчества коммуны» (руководитель И.М. Иоффе) и композиционную (руководитель Я.М. Гуминер)[233]. Согласно документам, к 1 ноября 1919 года в первой из них занималось 20 человек, во второй — 48[234].

В мастерской Альтмана, стабильно работавшей в 1918—1921 годах, занимались от полутора до двух десятков человек[235], в том числе буду-

щие филоновцы (Е. Горева, В. Авлас, Э. Тэннисман), а также художники будущего «Круга» (Г. Неменова)[236].

Согласно «Положению о Свободных мастерских», для перехода учащихся из одной мастерской в другую необходимо было заручиться двумя подписями старост-мастерской, где студент работает, и той, куда он желает переходить. Этим же «Положением» в ПГСХУМ были созданы 4 курии (живописная, скульптурная, архитектурная и граверная), во главе которых стояли куриальные старосты. В течение 1919 года в ПГСХУМ работали 17 живописных мастерских, 8 архитектурных, 7 скульптурных и одна граверная, не объединенные какими-либо общими преподавательскими программами или учебными планами. Административное руководство осуществлялось Президиумом Совета старост — органом студенческого самоуправления, состоявшим из 8 старост: двое от правого течения в искусстве, двое от левого и четверо куриальных старост. Представителями левого течения в Президиуме Совета старост весной 1919-го были А.М. Лавинский и М.Л. Шехтман[237]. Правые профессора пытались было бороться с подобной системой и создать «Совет профессоров», но решением Президиума Совета старост (25 марта 1919) существование такого объединения было признано недопустимым. «Совет профессоров» был распущен.

Вместе с тем реализация провозглашенного принципа полной свободы мастерских имела некоторые отрицательные последствия. Так, по мнению одного из правых профессоров, «свободный доступ в школу открыл доступ в нее лицам, связь коих с искусством более чем сомнительна <...> и которые ушли из школы, как только условия жизни показались им уже приемлемы. Профессора же, связанные зависимостью от учеников — своих избирателей, конечно, решительных мер, очиститься от излишнего балласта, <предпринять> не решались»[238]. Впрочем, подобное утверждение не вполне соответствует действительности: вопросы зачисления новых учащихся и отчисления других за непосещение мастерских решались самими студентами на заседаниях Президиума Совета старост, о чем свидетельствуют сохранившиеся протоколы заседаний.

На общем собрании студентов ПГСХУМ (12 ноября 1918) обсуждался вопрос об организации журнала, который предполагалось поделить на две части соответственно двум течениям: правому и левому. Порядок выхода номеров планировался следующий: по четным дням выходит часть журнала правого течения, по нечетным — левого течения. Было решено создать две редакционные коллегии: правого и левого течений. Издателем должен был стать Совет старост[239]. В октябре—декабре 1918 года под руководством О. Брика велись подготовительные работы по организации журнала. Однако издание не было осуществлено.

В середине ноября 1918-го вместо Н. Пунина комиссаром ПГСХУМ стал О. Брик, проработавший в этой должности до конца марта 1919 года. Под его руководством уделялось особое внимание социальному обеспечению учащихся.

В столовой б. Академии художеств в присутствии О. Брика состоялась сходка учащихся.

Тов. О. Брик сделал доклад, в котором указывалось, что государство принимает все меры, чтобы занятия в свободных мастерских протекали нормально и наиболее продуктивно. В этом направлении уже сделаны шаги. Так, при мастерских открывается столовая, где бы учащиеся за минимальную плату получали обеды, — устраиваются общежития, для каковой цели будет реквизировано подходящее помещение, ученики же получают льготные трамвайные билеты.

Но одной из главных задач материального обеспечения учеников является бюро художественного труда при мастерских. Это бюро принимает как государственные художественные заказы, так и от частных лиц.

Художественные заказы принимаются по всем родам изобразительных искусств, архитектуры, живописи, скульптуры, графики.

Учащиеся мастерских, идя навстречу заказчикам, дают им идею того или другого художественного задания[240].

Заведующим бюро художественного труда при ПГСХУМ с 27 ноября 1918 года стал А. Лавинский[241].

Кроме того, А. Лавинский принимал участие в организации клуба молодых художников (Николаевская наб., д. 5), открытие которого состоялось 21 ноября 1918[242]. На торжественном открытии присутствовали Н. Альтман, В. Баранов-Россине, О. Брик, В. Маяковский. Последний читал свои новые стихи[243]. В помещении клуба проходили доклады как противников[244], так и сторонников левого искусства[245]. Особенно активизировались правые после решения Петросовета (10 апреля 1919) об отстранении футуристов от работ по украшению Петрограда. В это время в клубе как раз готовилась выставка художественных произведений, и организаторы ее объявили, подстраиваясь под решение Петросовета, что футуристические произведения на выставку не принимаются. Конфликт обсуждался на заседании Президиума Совета старост (26 апреля 1919), на котором положение было признано ненормальным и недопустимым[246]. Появились даже «протесты со стороны представителей правых мастерских против недопущения на выставку в клуб молодых художников произведений футуристов»[247].

Решение о проведении этой показательной выставки было принято Президиумом Совета старост 23 января 1919 года; в феврале состоялось несколько заседаний выставочного комитета[248]. По замыслу организаторов, каждая мастерская должна была «выставлять те работы, которые она считает показательными, выявляющими ее художественную физиономию. Картины будут приниматься без жюри. За художественную ценность работ будет отвечать каждая мастерская»[249]. Выставка должна была открыться в апреле 1919-го, однако была отложена до осени[250].

После отъезда О. Брика в Москву (март 1919) должность исполняющего обязанности комиссара в апреле—мае 1919 года занимал Д. Штеренберг. На заседании Президиума Совета старост (1 апреля 1919) под

его председательством были подведены некоторые итоги шестимесячной работы ПГСХУМ.

Секретарь президиума т. <И.Т.> Самойлов огласил докладную записку о деятельности президиума со дня его основания.

Президиум Совета старост Государственных Свободных Художественно-Учебных Мастерских в нынешнем составе вступил в исполнение своих обязанностей 29 октября минувшего <1918> года, являясь исполнительным органом по управлению всем ходом учебной жизни Государственных Мастерских. Президиуму пришлось наладить новый аппарат по управлению Мастерскими, так как старый аппарат б. высшего художественного училища или был вовсе уничтожен (ректор, деканы, инспектор), или значительно изменен после реформы академии художеств. Отдел Изобразительных искусств выработал инструкцию, но она представляла собой канву, по которой детали приходилось составлять самим учащимся. Президиум разрешил за время своего существования ряд вопросов об организации бюро художественного труда, которое затем слилось с таким же бюро Отдела Изобразительных Искусств, о пользовании в классах натурой, о вознаграждении профессорам искусств и по научным предметам, об устройстве показательной выставки и т.д.

В докладной записке отмечается, что нынешние экономические условия жизни не дают возможности учащимся отдавать все свое время занятиям в Государственных Мастерских. Результатом этих условий является то, что учащиеся слабо посещают лекции и нерегулярно работают в мастерских. На основании постановления Совета Народных Комиссаров о социальном обеспечении учащихся Государственные Мастерские получили по смете 1918 года 133 680 руб., которые распределены следующим образом: 100 000 руб. на закупку продуктов, 25 000 руб. на индивидуальную помощь и 8680 руб. на общежитие. Индивидуальную помощь учащимся оказывает специальная комиссия, которая установила порядок выдачи помощи.

Тов. Самойлов затем привел ряд данных о посещаемости Государственных Мастерских. В списках учащихся числится теперь 753 чел. Из них посещают мастерские регулярно 415 чел., нерегулярно — 244 чел. Совершенно не бывают в мастерских 94 чел.

Ряд дополнительных объяснений дал председатель президиума т. <М.Л.> Шехтман, который коснулся общего положения мастерских. Из приведенных данных о посещаемости видно, что Государственные Мастерские в сравнении с другими петроградскими учебными заведениями работали более или менее успешно. В президиум входят представители всех течений. Несмотря на это, работа шла всегда гладко и спокойно.

Выслушав доклад т. Самойлова и краткие дополнения т. Шехтмана, Д.П. Штеренберг обратился к членам президиума с программной речью:

— Отдел Изобразительных Искусств в начале своей деятельности поставил своей целью раскрепостить молодежь и дать ей возможность свободно развиваться. Была созвана конференция учащихся художественных школ Петрограда и Москвы. На конференции искусственным образом

получилось правое большинство, с мнением которого нельзя было считаться. Работа по раскрепощению всего академического строя была поручена тов. Кареву, который осуществил ее, несмотря на целый ряд затруднений.

Тов. Штеренберг затем указал, что в раскрепощенной академии предоставляется право учиться всем желающим. Ни о каком засильи левых или правых теперь не может быть и речи. Важно лишь то, чтобы не мог воскреснуть старый порядок академии, служивший раньше цитаделью всего старого искусства, чтобы снова не появился у власти старый совет профессоров. В настоящий момент в Государственных мастерских учащиеся могут учиться, как они хотят.

Обстоятельства теперь сложились так, что большинство художников не может приложить своего искусства к практической жизни. Профессора раньше имели своих любимцев, которых всегда выдвигали. Настоящее искусство им было чуждо. Лучшие художники вырабатывались помимо этих профессоров. Разумеется, такой порядок больше продолжаться не может. Школы должны развивать живые художественные силы страны. По всем признакам в русском народе имеются глубокие художественные залежи. Тем не менее художников настоящих — правых или левых, безразлично — очень мало. Московский и петроградский профессиональные союзы художников все чистятся от лишних элементов, от разных неудачников в искусстве. Старая академия не выполнила своей задачи, ибо не выпускала людей, знающих свое ремесло. Ни в училище Штиглица, ни в Строгановском училище не обучали серьезно. Ни академия, ни училище живописи и ваяния не давали учащимся никакого ремесла. У нас нет ни одного хорошего скульптора. В Париже очень много мастеров, как правых, так и левых. У нас же таких мастеров нет. Государственные мастерские должны выпускать художников, вполне знающих свое дело, так называемых мастеров. Оказывать давление на учащихся нельзя ни с чьей-либо стороны, ибо искусство действительно нежный цветок. Мастерские должны выставить определенное требование: кто не работает, тому не место в государственных мастерских. Тов. Карев мечтал, чтобы в мастерских, как в эпоху Возрождения, были не профессора и учащиеся, а мастера и подмастерья. Но это не осуществилось. В Москве, правда, имеются такие названия, но в действительности обучение идет по-старому, если не считать двух мастерских Соколова и Павла Кузнецова.

Д.П. Штеренберг дальше опять повторил, что все учащиеся должны работать. Здесь не может быть никаких исключений ни для левых, ни для правых. Не посещающие мастерские дискредитируют новое дело. Такие учащиеся должны быть исключены из списков мастерских. Нужно установить, чтобы учащиеся серьезно относились к своим обязанностям. Что касается талантливых учеников, то их нужно всячески поддерживать. Общей уравнительной системы для всех учащихся не может быть, ибо ее не может быть в искусстве.

В заключение Д.П. Штеренберг заявил, что в скором времени опять будет созван съезд всех учащихся художественных мастерских, который выработает форму управления мастерскими. Необходима лишь общая канва, чтобы каждая школа могла вышивать по-своему. Д.П. Штеренберг выра-

зил пожелание, чтобы члены президиума еще больше сплотились, установили к себе доверие со стороны учащихся и ввели строгую дисциплину.

Член президиума Анолин полагает, что на архитектурном отделении не может быть применено все то, что считается полезным для учащихся на живописном и скульптурном отделениях. Нужен здесь какой-нибудь ученый совет, ибо сами учащиеся не могут справиться с такой задачей.

Д.П. Штеренберг отметил, что предыдущий оратор сделал покушение на автономию учащихся. В данном случае Отдел Изобразительных искусств не пойдет ни на какие уступки. Возрождение советов профессоров не будет допущено.

<...> Вопрос об устройстве выставки работ учащихся в конце текущего учебного года решен в отрицательном смысле. Удобнее устроить выставку в начале будущего учебного года, ибо к тому времени освободятся все материалы, использованные для выставки произведений искусства во Дворце искусств (б. Зимний дворец). Кроме того, за лето у учащихся накопятся интересные работы. <...>

В заключение было заслушано краткое сообщение о клубе союза художников коммуны[251], организованном группой левых учащихся в подвале Государственных мастерских. В клубе произведена учащимися роспись стен путем коллективного творчества членов клуба. Впредь клуб будет открыт для всех учащихся Государственных мастерских[252].

Жесткое отстаивание О. Бриком и Д. Штеренбергом принципа самоуправления учащихся закончилось после назначения комиссаром ПГСХУМ И. Школьника (май 1919). Для управления учебной жизнью мастерских был создан Учебный совет из 6 членов, в который были избраны Л.Н. Бенуа и К.С. Петров-Водкин от группы выборных профессоров, Н. Альтман и А. Матвеев от назначенных профессоров, от учащихся В. Плешаков и В. Эллонен. На заседании Коллегии по делам искусства и художественной промышленности (14 августа 1919) состав Учебного совета был утвержден[253], и с 23 августа 1919 года он стал управлять учебной жизнью мастерских[254] под председательством И. Школьника. «Одним из первых решений Совета было устройство внутренних периодических выставок работ, исполненных в мастерских — в целях более тесного сближения всех учеников Гос. маст<ерских> и для ознакомления всех желающих с работами мастерских. <...> Мастерские, в которых руководители отсутствовали (Ильин, Дубенецкий, Руднев), были закрыты и ученикам предложено разгруппироваться по другим мастерским»[255].

Действия Учебного совета по выработке учебного плана встретили оппозицию со стороны некоторых левых профессоров (Татлин, Матюшин), которые, ссылаясь на принцип свободы мастерских, противодействовали работе совета[256] по созданию единого учебного плана.

Результаты работы ПГСХУМ были продемонстрированы на первой выставке работ учащихся, приуроченной к годовщине существования мастерских. Открытие выставки планировалось 19 октября 1919 года, но ввиду боев с войсками Юденича (20-е числа октября — начало ноября

1919) было отложено на некоторое время и состоялось лишь в середине ноября.

> Выставка занимает Тициановский и Рафаэлевский залы, а также бывший конференц-зал (круглый). Выставлены работы живописцев, скульпторов, архитекторов и граверов. <...>
>
> На выставке имеются работы из живописных мастерских Савинского, Беляева, Петрова-Водкина, Рылова, Матюшина, Козлинского и Альтмана. Выделяются работы из мастерской Петрова-Водкина.
>
> Из архитектурных мастерских выделяется мастерская архитектора-художника Фомина, как Петров-Водкин, только с прошлого года преподающий в государственных мастерских.
>
> Участвуют также на выставке своими работами учащиеся архитектурных мастерских Л. Бенуа и Косякова. Представлены далее скульптурные работы из мастерской руководителя И. Гинцбурга[257].

Н. Пунин в своем художественном обзоре уделил внимание работам левых мастерских:

> <...> Из мастерских, представленных на выставке, разрабатывающих материал и поверхность холста, особенно успешно работают мастерские Альтмана, Матюшина и Ивана Пуни. У этих руководителей имеются работы, хорошо сделанные талантливыми учениками.
>
> Самое цельное впечатление производит мастерская Матюшина. Его ученики не только ученики, но часто и настоящие мастера. Много жизни и характера.
>
> Неприятное впечатление производит мастерская Анненкова. Так часто левых и молодых художников упрекают в том, что они «футуристы», но таких футуристов не много. К их числу можно отнести Анненкова. В его мастерской нет ни общего плана, ни понимания художественных задач, ни талантливости. Такие мастера не нужны.
>
> В целом выставка очень интересная, представлены все направления[258], и совершенно беспристрастно можно сказать, что молодежь из так называемых левых мастерских бьет остальных силой и революционностью[259].

По воскресеньям на выставке устраивались бесплатные лекции об искусстве. Первая лекция была прочитана сотрудником Института истории искусств В.Я. Курбатовым (21 декабря 1919). Вторая — «Новые устремления живописи новейших школ» — Э.К. Спандиковым (28 декабря 1919)[260]. Выставка закрылась только в конце января 1920 года[261].

Летом 1920-го чрезвычайной тройкой Отдела ИЗО (А.Е. Белогруд, И.С. Школьник, И.Т. Самойлов) был выработан устав ПГСХУМ, согласно которому во главе мастерских ставился Совет государственных мастерских из профессоров-руководителей, а также из представителей учащихся[262]. Председателем Совета стал профессор-архитектор Э.Я. Штальберг, а через несколько месяцев (25 ноября 1920) с ведома Отдела ИЗО И.С. Школьник сложил с себя полномочия[263]. Институт комиссаров был отменен, и управление ПГСХУМ перешло к председате-

лю Совета мастерских Э.Я. Штальбергу. Власть в мастерских перешла в руки правых.

Между тем в мастерской Татлина была завершена работа над моделью «Памятника III Интернационала», воплотившей в художественную форму социально-политическую утопию мировой революции. Татлин планировал создать огромное здание по высоте в полтора раза выше Эйфелевой башни[264], основанное на принципах, не применявшихся в архитектуре. Приглашенные Татлиным консультанты (инженер и архитектор) высказали мнение, что «современная техника вполне допускает возможность построения такого здания»[265]. Разговоров о реализации татлиновского проекта велось много, особенно в период строительства модели:

> Законченный только что художником В.Е. Татлиным проект памятника великой октябрьской революции производит грандиозное впечатление. В натуре памятник должен оказаться вдвое выше Исаакиевского собора, считающегося теперь самым высоким зданием в Петрограде. Проект представляет собой грандиозное здание совершенно новой конструкции. Железная спираль вьется снизу вверх, постепенно суживаясь. Основой здания служит громадных размеров куб, затем возвышается пирамида, над нею высится цилиндр, заканчивающийся полушарием. По средине памятника, над пирамидой, будет крупная надпись: «Совет рабочих и крестьянских депутатов земного шара».
>
> Весь памятник должен быть построен исключительно из железа и стекла[266].

На окончательное завершение работ по изготовлению модели памятника Центральный отдел ИЗО отпустил Татлину деньги и создал комиссию, «которая детально рассмотрит проект с художественной, а главным образом с технической точки зрения»[267].

Выставка модели «Памятника III Интернационала» состоялась в мастерской Татлина (8 ноября — 1 декабря 1920). К ее открытию был приурочен выпуск брошюры Н. Пунина «Памятник III Интернационала» (Пг., 1920) и устроен художественный митинг.

> Открытие выставки привлекло преимущественно художников, архитекторов и инженеров. Прибыли в большом количестве также рабочие и матросы.
>
> Мастерская В.Е. Татлина, в которой устроена выставка, приняла праздничный вид. Сцены разукрашены разными надписями-лозунгами, призывающими рабочих и специалистов к осуществлению и дальнейшей разработке проекта памятника.
>
> По случаю открытия выставки состоялся в той же мастерской небольшой митинг. Первую речь произнес заведующий отделом Изобразительных искусств Н.Н. Пунин. Он указал, что самое ценное в новой работе В.Е. Татлина это то, что художник нашел новые формы для выражения определенной идеи. Архитектор-художник Штальберг отметил, что модель пока страдает некоторыми недостатками, вроде отсутствия расчетов и т.д. Ар-

хитектор-художник Белогруд, соглашаясь с предыдущим оратором, полагает, что как художественное произведение модель должна быть признана в высшей степени интересной. Другой оратор считает самым ценным в работе Татлина то, что, несмотря на изготовление модели из железа, она является ажурной и очень легкой.

Общее мнение всех присутствующих, что модель представляет большой интерес[268].

Согласно газетной хронике, выставка модели «Памятника III Интернационала» привлекала «достаточно много посетителей. Выставку, между прочим, посетила Клара Цеткин. Моделью памятника также заинтересовался т. Зиновьев»[269].

Отмечая агитационное значение татлиновской модели, Н. Пунин квалифицировал «этот проект как международное событие в мире искусств» и считал, что «настоящий проект есть первая революционная художественная работа, которую мы можем <послать> и посылаем Европе»[270].

По окончании выставки модель «Памятника III Интернационала» была перевезена в Москву.

Между тем количество левых мастерских в ПГСХУМ неуклонно сокращалось. С 10 августа 1920 года был отчислен от должности Ю. Анненков, с 1 октября 1920-го — М. Иоффе[271]. Мастерские перешли от Отдела ИЗО Наркомпроса в ведение Петропрофобра (2 февраля 1921). В июне 1921 года Э. Штальберг передал свою должность А.Е. Белогруду, при этом в документах исчезло название ПГСХУМ и вновь появилась Академия художеств. С 1 апреля 1921-го по собственному желанию ушел В. Козлинский[272]. На заседаниях Временного президиума Совета бывшей Академии художеств (март—май 1921) была выработана новая схема управления академией, реставрировавшая по сути старые порядки. На заседании 11 апреля 1921 года было решено перейти «от исключительно индивидуального метода преподавания к методу объективных общих курсов»[273], что привело к уничтожению системы свободных мастерских. Через неделю (18 апреля 1921) Временный президиум решил переименовать ПГСХУМ в Академию художеств[274]. Если в течение 1920/1921 учебного года еще работали мастерские Н. Альтмана, В. Татлина и М. Матюшина, то при выборах профессуры живописного факультета (май 1921) кандидатуры левых (В. Татлин, Н. Альтман, Л. Бруни) оказались забаллотированы. В результате левые художники были вытеснены из Академии. Правые художники проявили к левым гораздо большую нетерпимость, чем даже левые к правым в период своего «засилья».

## Москва

Оба московских высших художественных учебных заведения (Строгановское училище и Училище живописи, ваяния и зодчества) декретом СНК от 18 июля 1918 года были переданы в ведение Отдела ИЗО

Наркомпроса. Постановлением Наркомпроса (5 сентября 1918) они были реформированы соответственно в Первые и Вторые Свободные государственные художественные мастерские (СГХМ). В основе реформы лежали те же принципы свободы преподавания, свободы выбора руководителей, свободы художественных направлений, что и при реформе Академии художеств. «Инструкция выборов руководителей в Свободных государственных художественных мастерских» имела лишь одно малозаметное отличие. Московский отдел ИЗО Наркомпроса учел опыт выбора профессоров-руководителей в Петрограде, когда из-за недобора учащихся в мастерские левых и некоторых других художников пришлось вводить профессоров «по назначению», и сделал примечание к «Инструкции», гласившее, что «обучающиеся в специальных мастерских выбирают руководителей независимо от количества учащихся»[275]. В остальном московская инструкция не отличалась от устава ПГСХУМ, предоставляя учащимся возможность раз в год переходить от одного руководителя к другому, а также работать вовсе без руководителя.

Учащиеся бывшего Строгановского училища плохо разбирались в современных течениях искусства. В связи с этим на одном из общих собраний была выделена инициативная группа, которой было поручено составить список художников-руководителей всех современных направлений в искусстве, что и было выполнено к началу октября 1918-го.

Строгановское художественно-промышленное училище превращается в «государственные свободные художественные мастерские», в преподаватели которых инициативно-организаторская группа учащихся намечает следующих лиц <...>: <Ф.А.> Малявина, <С.В.> Малютина, <Ф.Ф.> Федоровского, Б. Григорьева, <Н.П.> Ульянова, <К.А.> Коровина, <П.П.> Кончаловского, <П.В.> Кузнецова, <А.В.> Лентулова, <В.Е.> Татлина, <А.В.> Куприна, <В.В.> Рождественского, <А.А.> Моргунова и <К.С.> Малевича. <...>

Мастерские скульптуры поручаются г.г. <С.Т.> Коненкову, <А.В.> Бабичеву, <В.А.> Ватагину, <П.И.> Бромирскому, <С.Д.> Эрьзе. <...>

Кроме того, кандидатами в руководители-заведующие отдельных мастерских намечены по декоративной мастерской — <Г.Б.> Якулов, <А.В.> Лентулов и <И.И.> Машков, театрально-декорационной — <В.Е.> Татлин, <И.С.> Федотов, <Г.Б.> Якулов и <Ф.Ф.> Федоровский, графической — <И.Н.> Павлов, <В.Д.> Фалилеев, <С.В.> Малютин, живописи по фарфору, стеклу и эмали — Павел Кузнецов и текстильной — <С.В.> Малютин, <О.В.> Розанова, <А.А.> Экстер и <Н.М.> Давыдова.

<...> Декоративно-скульптурная мастерская поручается <В.А.> Ватагину и <А.В.> Бабичеву, чеканного дела — <Н.А.> Андрееву и резного дела <С.Т.> Коненкову.

Для всех учащихся архитектурного отдела обязательна работа в Мастерских по живописи или скульптуре.

Декоративно-архитектурная мастерская будет передана академикам <А.В.> Щусеву и <И.А.> Фомину, меблировочная (столярного дела) Трусову, мастерская общей композиции находится под руководством <С.В.> Ноаковского, <А.В.> Грищенко и <К.С.> Малевича.

Преподавание научно-художественных предметов будет отдано следующим лекторам: <С.В.> Ноаковскому, <А.Н.> Бенуа, <И.Э.> Грабарю, <В.М.> Фриче и <А.В.> Назаревскому (история искусств на Западе и в России). Историю декоративного искусства предлагается читать <С.В.> Ноаковскому, <А.Н.> Бенуа, <И.Э.> Грабарю и <А.В.> Грищенко, философию искусства — В. Брюсову, Андрею Белому, <П.А.> Грифцову и <И.А.> Аксенову, историю современного искусства — <А.В.> Шевченко и <И.А.> Аксенову, пластическую анатомию <С.С.> Голоушеву.

По методике преподавания изобразительных искусств приглашаются — <А.В.> Грищенко, <Б.Л.> Лопатинский и Зимина-Гирш. <...>

С техникой сцены учащиеся желают знакомиться по лекциям <А.Я.> Таирова, <Ф.Ф.> Комиссаржевского и <И.С.> Федотова[276].

Выборы руководителей предполагалось проводить с 7 по 20 октября 1918 года[277], но на одном из последующих собраний учащиеся «единогласно одобрили и приняли целиком всех намеченных инициативной группой кандидатов»[278]. Из намеченных руководителей не приступили к работе скульпторы С.Т. Коненков и С.Д. Эрьзя; художница А. Экстер с декабря 1917-го жила в Киеве и Одессе; О. Розанова умерла 7 ноября 1918 года; С.В. Ноаковский уехал вскоре в Польшу[279]. В то же время К. Малевич пригласил в ассистенты Н.А. Удальцову, приступившую к работе с середины ноября 1918-го[280]. Вскоре художником-руководителем 1-х СГХМ стал также И.В. Клюн, получили мастерские А. Грищенко и А. Шевченко[281]. Должность уполномоченного 1-х СГХМ с лета 1918-го занимал А.В. Лентулов. Мастерские управлялись коллегией, состоявшей из Ф.Ф. Федоровского, М.П. Солодовниковой, М.М. Сапегина, С.Д. Малафеева, Н.А. Удальцовой.

В марте 1919 года К. Малевич отказался от руководства живописной мастерской, оставив за собой только ткацкую[282]. Руководство бывшей мастерской Малевича по просьбе учащихся было передано Н. Удальцовой[283]. Сосредоточившись на работе в текстильной мастерской, К. Малевич объявлял: «Приглашаю товарищей текстильщиков работать в моей мастерской по изучению нового искусства — творчество Супрематизма. Товарищей металлистов — кубизму-футуризму: изучение новой симметрии, композиции и цвета»[284]. На стенах 1-х СГХМ красовались лозунги Малевича: «Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях», «Сожжем Рафаэля», «К расстрелу Растрелли». В помещении мастерских проходили митинги, диспуты, вечера поэзии В. Маяковского и В. Каменского[285].

Итоги восьмимесячной работы 1-х СГХМ были продемонстрированы на выставке работ учащихся (14 июня — 1 июля 1919), открывшейся в помещении мастерских (Рождественка, 11). Демонстрировались картины, рисунки, скульптура, театрально-декоративные работы, экспонаты деревообделочной, печатной, набивной и других индивидуальных и декоративно-производственных мастерских[286].

Выставка разбита по индивидуальным и декоративно-производственным мастерским. Представлены работы мастерских художников: Ф. Фе-

доровского, Г. Якулова, А. Лентулова, П. Кончаловского, А. Моргунова, В. Татлина, А. Грищенки, Б. Григорьева, Ульянова, Ватагина (скульптора) и др. <...> Принцип революционизирования быта очевидно близок мастерским Г.Б. Якулова (очень удачные фабричные и обществ<енные> вывески), Ф.Ф. Федоровского (интересные макеты народных гуляний), отчасти А.В. Лентулова (театр.-декор. макеты) и учащимся, занятым выработкой нового типа плаката, книги, декорирования улиц, поездов и пр. <...> Из индивидуальных мастерских обращают внимание: «Школа имажинистов» Г. Якулова, маст<ерские> В. Татлина и А. Грищенки. Есть интересные графические произведения. Скульптурные работы значительно слабее.

Выставка дает впечатление колоссального художественного и идейного сдвига в преподавании изобразительных искусств и наличности любви к делу, интенсивных исканий новых форм в молодом творчестве учащихся <...> [287].

Параллельно работы 1-х СГХМ демонстрировались на 7-й государственной выставке.

Учащиеся бывшего Училища живописи, ваяния и зодчества были более осведомлены о новых живописных течениях и выборы руководителей проводили самостоятельно. В результате руководителями 2-х СГХМ были избраны: по живописному отделению — А.Е. Архипов, В.В. Кандинский, П.П. Кончаловский, К.А. Коровин, П.В. Кузнецов, К.С. Малевич, С.В. Малютин, И.И. Машков, А.А. Моргунов, В.В. Рождественский, В.Е. Татлин, Р.Р. Фальк, по скульптурному отделению — С.М. Волнухин, А.С. Голубкина, С.Т. Коненков, А.Т. Матвеев и А.П. Архипенко, по архитектурному отделению — И.В. Жолтовский, И.В. Рыльский, Л.Р. Сологуб и А.В. Щусев [288]. Естественно, что живший за границей А. Архипенко и уехавший на Дальний Восток Л. Сологуб участия в работе 2-х СГХМ не принимали. Вместо них к преподавательской деятельности были привлечены художники Г.В. Федоров, А.В. Куприн, В.Ф. Франкетти, И.С. Ефимов, В.Н. Яковлев, Н.И. Шестаков, скульптор Б.Д. Королев, а также архитектор С.А. Торопов [289]. Кроме того, с 16 ноября 1918 года ассистентом мастерской Малевича была утверждена Н.А. Удальцова, а несколько позже ассистентом мастерской Татлина — С.И. Дымшиц-Толстая [290], ассистентом мастерской Моргунова — А.А. Осмеркин. Должность уполномоченного 2-х СГХМ с июля 1918 по 5 мая 1919 года занимал И.И. Машков, с 6 мая 1919-го его сменил О.М. Брик, руководивший мастерскими по июнь 1920-го.

Занятия в мастерских начались с 22 октября 1918 года, а вскоре (13 декабря 1918) состоялось их торжественное открытие:

В присутствии Наркома А.В. Луначарского и Правительственного комиссара Д.П. Штеренберга состоялось открытие 2-х Свободных Государственных Художественных Мастерских (Мясницкая, 21, б. Училище Живописи, Ваяния и Зодчества).

С приветствиями А.В. Луначарскому выступили Уполномоченный по делам Мастерских художник И.И. Машков, представители Совета старост

и коммунистической ячейки учащихся, представитель младших служащих и делегат 1-х Государственных мастерских (б. Строгановского училища) художник А.В. Лентулов. В приветственных речах указывалось на значение рабоче-крестьянской революции для освобождения искусства и художника и единодушно были отмечены выдающиеся инициатива и энергия в деле создания отвечающей идее свободного искусства — художественной школы, проявленные А.В. Луначарским.

В ответном слове А.В. Луначарский, охарактеризовав положение и психологию художника в классовом обществе, определил примерно пути, по которым должна пойти в дальнейшем жизнь искусства, освобожденного ныне от всякой чуждой его духу зависимости — и поставленного в зависимость только от государства. А.В. Луначарский указал на необходимость серьезной и самоотверженной работы учащихся в Мастерских, при взаимном уважении всех направлений художественного вкуса, — с должным вниманием к той области искусства, которая именуется искусством утилитарным или прикладным, и призвана украшать жизнь, пропитывать собою быт. В заключение А.В. Луначарский обещал учащимся всяческое содействие в улучшении их материального положения, поскольку это будет в рамках исполнимого, но со своей стороны обратился к учащимся с призывом проявить самоотвержение и умеренность в эти героические для Советской России дни — организации и борьбы.

Речь А.В. Луначарского была покрыта аплодисментами.

До официальной части торжества открытия А.В. Луначарский обошел мастерские и ознакомился с их организацией и работой <...>.

После открытия состоялся товарищеский чай, во время которого А.В. Луначарский беседовал с представителями учащихся и мастеров-руководителей о текущих нуждах Мастерских[291].

В отличие от ПГСХУМ, где руководство мастерскими осуществлялось Советом старост, во главе 2-х СГХМ стоял Совет мастерских, состоявший из 3 делегатов от собрания главных мастеров (И.И. Машков, И.В. Рыльский, Б.Д. Королев), 3 делегатов от собрания ассистентов (Н.И. Шестаков, С.А. Торопов, И.С. Ефимов) и делегатов от собрания преподавателей[292]. Весной 1919-го Отделом ИЗО Наркомпроса было утверждено новое «Положение об управлении Вторыми Свободными Государственными Художественными Мастерскими в Москве». На основании этого положения в Совет мастерских был избран 31 член. На первом собрании нового Совета мастерских (20 марта 1919) в его составе числились от курии главных мастеров: С.В. Малютин, В.В. Рождественский, И.И. Машков, П.П. Кончаловский, В.В. Кандинский, В.Е. Татлин, А.С. Голубкина, С.Т. Коненков, А.В. Щусев, И.В. Рыльский; от курии мастеров-ассистентов: А.А. Ленский, В.Ф. Франкетти, А.Е. Элкин; от курии мастеров-теоретиков: А.М. Эфрос, А.Ф. Лолейт, Н.К. Лахтин, а также представители от курии подмастерьев, курии техников-инструкторов, курии административного персонала и курии младших служащих[293]. Председателем Совета мастерских на следующем заседании (26 марта 1919) был избран И.В. Жолтовский, товарищами

председателя — В.В. Рождественский и А.В. Щусев, секретарем — А.М. Эфрос[294]. В течение 1919 года состав Совета мастерских менялся: из него вышли главные мастера — В.В. Кандинский, В.Е. Татлин, А.С. Голубкина, их места заняли А.Е. Архипов, И.В. Жолтовский и К.А. Коровин; вместо умершего мастера-ассистента А.А. Ленского в Совет мастерских был избран Б.Д. Королев[295].

Изменения происходили и в составе руководителей мастерских. В апреле 1919-го ушли из 2-х СГХМ В. Татлин, Н. Удальцова и А. Моргунов[296]. Следом были отчислены ассистенты мастерской Татлина — С.И. Дымшиц-Толстая и мастерской Моргунова — А.А. Осмеркин[297]. В начале нового 1919/1920 учебного года в связи с переездом в Витебск службу в мастерских оставил К.С. Малевич (с 31 октября 1919)[298]. В то же время по просьбе подмастерьев мастерская Малевича не расформировывалась[299], и в январе 1920-го главным мастером вместо Малевича был утвержден Н.Б. Певзнер[300]. В связи с организацией ГСХМ в Нижнем Новгороде, заведующим которых был назначен В.Ф. Франкетти, последний (с февраля 1920) сложил с себя обязанности ассистента мастерской П.В. Кузнецова во 2-х СГХМ[301], а в июне 1920-го, также получив назначение в Нижний Новгород, оставил ассистентскую службу в мастерской Фалька А.В. Куприн[302]. В то же время В.В. Рождественский, назначенный в ноябре 1919-го руководителем СГХМ при станции Удомля (Тверская губерния, Вышеволоцкий уезд), совмещал эту работу с должностью главного мастера 2-х СГХМ[303].

В течение 1919/1920 учебного года во 2-х СГХМ работали мастерские А.Е. Архипова (ассистент Ф.И. Захаров), П.П. Кончаловского (ассистент Г.В. Федоров), В.В. Кандинского, К.А. Коровина (ассистент А.Ф. Соколов), П.В. Кузнецова (ассистент В.Ф. Франкетти), С.В. Малютина (ассистент В.Н. Яковлев), И.И. Машкова, В.В. Рождественского (ассистент Н.И. Шестаков), Р.Р. Фалька (ассистент А.В. Куприн), С.М. Волнухина, А.С. Голубкиной (ассистент М.И. Агафьин), С.Т. Коненкова (ассистент И.С. Ефимов), А.Т. Матвеева (заместитель Б.Д. Королев), И.В. Жолтовского (ассистент А.Е. Элкин), И.В. Рыльского (ассистент С.А. Торопов), А.В. Щусева (ассистент В.Д. Кокорин), две мастерские без руководителя и бывшая мастерская Малевича. Кроме того, П.И. Келин преподавал анатомическое и перспективное рисование, М.А. Дурнов — акварель[304].

Зимой 1919/1920 года состоялась выставка ученических работ 2-х СГХМ, включавшая работы всех мастерских. Согласно краткой хроникальной заметке, «выставка отмечает полное изменение физиономии училища за время одного с небольшим года с введения реформы. Закупочной комиссией Отдела И<зобразительных> И<скусств> приобретен ряд как живописных, так и скульптурных работ подмастерьев для образования показательного художественно-педагогического музея»[305].

Нельзя сказать, что работа мастерских протекала гладко и бесконфликтно. Однако борьба шла не между художественными течениями, а между административными структурами, отражая стремление части учащихся взять управление 2-х СГХМ в свои руки. Согласно протоколу

заседания Совета 2-х СГХМ (6 сентября 1919), события развивались следующим образом:

<...> 3. Слушали: 1) доклад Правителя дел В.Н. Дукшт о том, что сего числа <6 сентября 1919> в 5 час. дня в канцелярию явилась группа учащихся во главе с Председателем Комиссии социального обеспечения А. Казанцевым и заняли помещение, где заседает обычно Совет Мастерских, и в объяснение своего поступка повесили на двери постановление от 6 сентября 1919 г. о роспуске Совета Мастерских и передаче управления делами Комиссии, которая получает наименование «Комиссия социального обеспечения, Трудовой повинности и Управления мастерскими» и состоит из Председателя Казанцева Александра, члена комиссии Мордвишева Аркадия[306] и секретаря Клутциса Густава[307].

Кроме того, на двери помещения Совета выставлено объявление об отмене настоящего заседания. В настоящее время указанная группа учащихся человек 20—15 не желает покинуть залу заседаний Совета.

Постановление редактировано от имени Комиссии Социального Обеспечения, президиума ячейки коммунистов и сочувствующих, уполномоченных трудовой коммуны, уполномоченных связи и представителей инициативной группы и подписано Казанцевым и Клутцисом.

2) доклад Председателя Домового Комитета и секретаря Рабочего Комитета при мастерских Н.Г. Лебедева о том, что Комиссия по социальному обеспечению учащихся в лице члена своего тов. Ширяева объявила ему об увольнении с должности и что вообще группа учащихся во главе с Казанцевым, Ширяевым, Мордвишевым и Клутцисом возбуждает волнение среди младших служащих, объявляя о предстоящем увольнении то одного, то другого из них. В частности, тов. <М.> Ширяев, заменявший его во время отпуска по должности Председателя Домового Комитета, не хочет сдавать эту должность ему, Лебедеву, и считает себя вправе делать швейцарам и дворникам Мастерских распоряжения не выпускать из ворот и дверей Мастерских никого, кто идет с каким-либо свертком.

Постановили: признавая изложенные в докладах поступки Казанцева, Ширяева и др. незакономерными, предложить заседающей в помещении Совета группе учащихся <...> дать Совету объяснение и предъявить ему мандаты, если таковые названные учащиеся имеют.

4. Слушали: заявление Председателя Комиссии социального обеспечения Казанцева о том, что каких-либо мандатов на управление делами Мастерских помимо Совета ни он, ни его сотоварищи не получали от Народного Комиссариата по Просвещению, но они полагают вправе сделать постановление о роспуске Совета на том основании, что управление делами Мастерских должно находиться в руках учащихся, а Совет произвел присвоение не принадлежащих ему функций по управлению Мастерскими.

Постановили: признать объяснение Председателя Комиссии по социальному обеспечению тов. Казанцева неудовлетворительным, а поступки, учиненные всей группой учащихся, незакономерными. Ввиду попыток коммунистической ячейки вмешиваться в дела управления Мастерскими

предложить всем служащим не подчиняться распоряжению ее представителей. О действиях представителей коммунистической ячейки, Комиссии по социальному обеспечению и других производивших захват помещения Совета мастерских довести до сведения Народного Комиссариата по Просвещению[308].

История имела продолжение, обсуждавшееся на заседании Совета мастерских (17 сентября 1919):

Слушали: телефонограмму № 59 Отдела Изобразительных Искусств в Комиссию Социального Обеспечения при 2-х СГХМ с указанием, что впредь до утверждения Наркомпросом положения об управлении 2-ми СГХ Мастерскими Совет Мастерских остается правомочным и все распоряжения исходят от него. <...>

6. Слушали: доклад Председательствующего И.В. Жолтовского о том, что те же подмастерья, которые неправомерно пытались отменить 6-го сентября заседание, заняв помещение Совета, и захватить в свои руки управление Мастерскими, объявив Совет распущенным, — на этот раз во главе с Ширяевым были у Народного Комиссара А.В. Луначарского с жалобой, заявленной в его, Председательствующего <И.В. Жолтовского>, присутствии на будто самовластное ведение дел 2-х Мастерских Советом — помимо их, представителей подмастерьев, каковым должно было бы быть представлено исключительное право ведать дела Мастерских, что благодаря этому Мастерские переживают полный развал, у Мастерских нет до сих пор программы занятий, равно и в хозяйственном отношении наблюдается целый ряд ненормальностей. <...> Тон заявления был настолько агрессивен по отношению к нему, Председателю Президиума Совета, и ко всем членам Совета, что он, И.В. Жолтовский, чтобы покончить с тягостным впечатлением о будто бы действительном разложении Мастерских, счел необходимым просить Народного Комиссара А.В. Луначарского о назначении ревизии дел Совета через особо выбранную для того Комиссию, что А.В. Луначарский согласился с необходимостью расследования и уже назначил Комиссию из трех лиц, которая на днях должна явиться в помещение Мастерских для исполнения поставленной ей Народным Комиссаром задачи[309].

Остается неясным, приступала ли комиссия к работе. Во всяком случае, 3 недели спустя (8 октября 1919) В. Рождественский заявил, что ревизионная комиссия еще не собиралась[310]. В то же время Отдел ИЗО Наркомпроса подтвердил, что правомочным органом управления 2-ми СГХМ «является назначенный Наркомом по Просвещению Совет Мастерских, и неподчинение ему со стороны учащихся может повлечь привлечение виновных к ответственности по закону военного времени»[311]. Приглушив конфликт столь грозным предупреждением, уполномоченный 2-х СГХМ О. Брик принял меры к восстановлению порядка. По его распоряжению было созвано совещание представителей подмастерьев, мастеров и ассистентов (18 октября 1919), на котором О. Брик изложил

позицию Отдела ИЗО Наркомпроса: образовать вместо Совета мастерских Временный комитет в составе двух представителей от учащихся, двух представителей от курии мастеров и ассистентов, одного представителя от Отдела ИЗО Наркомпроса (уполномоченный). Собрание постановило «считать Временный комитет органом административно-хозяйственного управления»[312].

В отличие от Петрограда учащиеся московских СГХМ самоуправления так и не получили. Временный комитет руководил 2-ми СГХМ до июля 1920 года. Однако при всех внешних различиях борьбы петроградских профессоров с Советом старост в ПГСХУМ и учащихся из Комиссии социального обеспечения с Советом мастерских во 2-х СГХМ, и тот и другой конфликт объединяла общая черта. Профессора ПГСХУМ требовали введения учебного плана, и учащиеся 2-х СГХМ протестовали против отсутствия программы занятий. Отказ от академической методики профессионально-художественного образования привел к тому, что была отброшена всякая методика обучения. Учащиеся усваивали лишь профессиональные приемы руководителя мастерской, который подчас не имел необходимого педагогического опыта. Назрела необходимость создать вместо отброшенного академического метода новую методику преподавания и ввести ее в мастерских.

В начале лета Отдел ИЗО Наркомпроса созвал в Москве Всероссийскую конференцию учащих и учащихся ГСХМ (2—10 июня 1920).

> В помещении отдела съездов Наркомпроса <Малый Харитоньевский пер.> 2-го июня открылась созванная отделом изобразительных искусств Наркомпроса 1-я всероссийская конференция государственных художественных и художественно-промышленных учебных заведений и мастерских. Конференция собрала около 360 делегатов.
>
> На первом заседании конференции были заслушаны доклады тов. Штеренберга — об основах педагогической деятельности отдела изобразительных искусств и тов. Брик — об искусстве и коммунизме.
>
> Тов. Штеренберг ознакомил с основными чертами деятельности Наркомпроса в области художественного образования и отметил, что очередной проблемой в этом деле является создание единой художественной школы. Тов. Брик охарактеризовал роль искусства в коммунистическом обществе и задачи художественной культуры в социалистическом строительстве.
>
> На заседании 3 июня были прочитаны доклады художников: тов. Кандинского — об институте художественной культуры и тов. Лентулова — о современном искусстве и школе.
>
> Вечером конференцией было принято воззвание к художникам всех стран по поводу польского наступления[313], заслушан доклад тов. Аверинцева — о формах управления художественными школами и начались доклады с мест[314].

> Вчерашнее заседание <4 июня 1920> было посвящено докладам тт. <Д.Е.> Аркина и <А.В.> Филиппова.

Тов. Аркин в докладе «Задачи художественного образования и производственное искусство» остановился на методах воспитания художественного творчества и художественного восприятия в массовом масштабе и указал, что ни художественные школы и ни музей не решают проблему художественной подготовки масс. Поднимут необходимый для дальнейшего развития художественной культуры художественный уровень масс лишь проникновение элементов искусства в производство и распространение в повседневном обиходе художественно обработанных вещей. Постановка художественного образования должна уделять особенное внимание художественно-промышленному обучению. Докладчик указал, что новейшие течения в живописи обнаруживают в самом искусстве стремление к творчеству вещи, к выходу из рамок чистой «станковой» живописи, к обработке разнообразнейшего материала.

Тов. Филиппов, выступивший с докладом о производственном искусстве, развивал идею необходимости перенести центр тяжести в строительстве художественной культуры на художественную промышленность. Докладчик отметил, что история развития живописной культуры показывает, что чистая станковая живопись изживает свое время и переходит в творчество вещей.

В страстных прениях по докладам выяснилось два течения. Одни ораторы защищали гегемонию станковой живописи, другие ратовали за необходимость развития производственного искусства.

Конференцией принята резолюция, в которой указывается на необходимость включения элементов производственного искусства во всю систему художественного образования[315].

Среди решений этой конференции были следующие: 1) художественные школы должны иметь программы с лабораторным методом преподавания; 2) школы должны быть разделены на высшие и низшие; 3) учащиеся допускаются во все органы управления художественных школ на паритетных началах; 4) Первые и Вторые СГХМ сливаются[316]. В соответствии с этими решениями левыми художниками была создана новая методика преподавания. Фактически произошел отказ от принципа «свободных мастерских» и связанного с ними «субъективного» преподавания во имя новой учебной методики, получившей вскоре название «объективного метода».

Уполномоченным объединенных 1-х и 2-х СГХМ был назначен Е. Равдель (7 июля 1920), а вскоре объединенные мастерские были реорганизованы во ВХУТЕМАС[317].

При объединении 1-х и 2-х СГХМ были сокращены дублировавшиеся штатные единицы. Кроме того, с целью усилить роль производственных факультетов было сокращено количество живописных мастерских, в результате чего ряд известных художников (А.Е. Архипов, К.А. Коровин, С.В. Малютин, В.Н. Яковлев) не попали в число профессоров. Это вызвало недовольство части студентов, сторонников реалистического направления.

> Студенты свободных государственных художественных мастерских Москвы и Петрограда[318] отказались заниматься под руководством футуристов и кубистов. Студенты-художники избрали делегатов и послали их к Народному Комиссару по Просвещению т. А. Луначарскому. Делегация подробно изложила ему мотивы, по которым студенты отказываются заниматься с футуристами и кубистами, и просила разрешить им организовать преподавание при участии преподавателей-художников, способных подготовить будущих мастеров-живописцев. А. Луначарский, сочувственно выслушав делегатов, направил их в Отдел ИЗО Наркомпроса к Штеренбергу, заведующему Отделом, — футуристу. Не так давно Отдел ИЗО устранил от преподавания в мастерских профессоров Яковлева, Малютина, Архипова, Коровина и заменил их футуристами и кубистами[319]. Штеренберг, ввиду категорического отказа студентов заниматься с футуристами, разрешил привлечь к преподаванию в мастерских профессоров, указанных студентами. Вчера <26 ноября 1920> студенты государственных мастерских созвали в актовом зале мастерских собрание, на котором были подвергнуты обсуждению все волнующие молодых художников вопросы. Заслушан ряд докладов на тему «Текущий момент в искусстве»[320].

Руководство Отдела ИЗО Наркомпроса пошло навстречу протестующим.

> Отделившаяся группа студентов московских государственных художественных мастерских в количестве 150 человек, несогласная с программой и постановкой дела в мастерских, получила от отдела ИЗО Наркомпроса официальное право на создание самостоятельных реалистических мастерских.
>
> Организационная пятерка, под председательством тов. С.С. Богданова, получает от ИЗО Наркомпроса мандаты на право вхождения во все учреждения по вопросам о создании мастерских. Студентами подыскивается помещение, и совместно с приглашенными профессорами-художниками Д.Н. Кардовским, И.Э. Грабарем, К.Ф. Юоном, В.Н. Яковлевым, Е.А. Кацманом и П.И. Келиным приступлено к выработке программы[321].

Во время этих событий в печати появилось письмо ЦК РКП(б) «О пролеткультах» (1 декабря 1920), в котором, в частности, упоминались «нелепые, извращенные вкусы (футуризм)»[322]. Это письмо воодушевило сторонников реалистического направления среди студентов ВХУТЕМАСа, и они обратились за поддержкой непосредственно в ЦК РКП(б). В своей докладной записке (10 декабря 1920) они протестовали против внедрения идей производственного искусства во ВХУТЕМАСе и жаловались, что им «отказано в предоставлении под мастерские части вполне оборудованного и в данное время никем не занятого помещения в бывшем Училище живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой улице и предложено найти помещение самим, что при остроте квартирного вопроса в данное время почти невозможно»[323]. ЦК РКП (б) затребовал объяснения у Луначарского, а последний — у Штеренберга. В ответе Д. Штеренберга подчеркивалось, что «вся организация мастерских

представляет собою органически связанное целое и построена на системе совершенно объективных дисциплин. <...> Высшая художественная школа, органически спаянная в своих недрах, не может иметь организации, построенной на других основаниях, чем вся школьная система. Отдел ИЗО считает внедрение в школу независимых мастеров разрушением всей начатой работы. Всякая попытка тех или других эстетических группировок, под тем или иным предлогом желающих изменить общий план работ мастерских, должна быть пресечена, иначе никакой планомерной работы осуществлено быть не может, тем более что программа мастерских в основе своей тесно связана с задачами политики государства в области просвещения и производства и была одобрена Главпрофобром и профсоюзом. Требование означенной группы неизбежно вызовет такого же рода требования со стороны родственных ей по духу и социальной отсталости левых футуристов <...>. Этим фактом Высшая художественная школа будет совершенно разрушена и явится рассадником анархической богемы»[324]. Д. Штеренберг предлагал протестующей группе учащихся или приступить к занятиям на общих основаниях, или организовать свободную студию вне стен ВХУТЕМАСа, причем Отдел ИЗО был согласен взять на себя материальное обеспечение этой студии.

В сущности, раскол во ВХУТЕМАСе был вызван внедрением программы производственного искусства, отвергнутой сторонниками реализма. Согласно обследованию положения дел Наркоматом Рабоче-крестьянской инспекции (РКИ), «в ноябре 1920 г. протестантов было 115 человек, а к половине января <1921> их число возросло до 240 человек»[325]. В ряде заседаний специально созданной комиссии для рассмотрения учебной программы мастерских (апрель—май 1921) были сделаны попытки найти компромиссное решение: сохранить учебную программу преподавания, разработанную левыми, и предоставить протестующим право создать свои мастерские в стенах ВХУТЕМАСа. Однако это решение не устроило ни одну из противоборствующих групп и было опротестовано как левыми профессорами ВХУТЕМАСа, так и сторонниками реализма из числа студентов, направивших на имя В. Ленина, в Главпрофобр, Главполитпросвет и Наркомат РКИ очередное письмо (13 июня 1921) с несправедливыми нападками на футуристов[326].

Несмотря на попытки реалистов привлечь себе в качестве покровителей высшее руководство страны, левые художники все же смогли удержать свои позиции во ВХУТЕМАСе. Результаты последующей реализации их художественной программы фактически определили все главные стилевые особенности искусства 1920-х годов. В то же время конфликт с реалистами вышел из стен ВХУТЕМАСа и принял форму борьбы художественных группировок, сформированных в двадцатые годы.

Государственное строительство художественной культуры обрело в 1918—1921 годах небывалые масштабы. Система свободных мастерских охватывала кроме Петрограда и Москвы многие российские города. Аналогичные художественные мастерские высшего типа Отдел ИЗО Наркомпроса создал в Саратове, Казани, Пензе, Витебске, Воронеже,

Вологде, Ярославле, Нижнем Новгороде и Сормово, Екатеринбурге, Астрахани, Самаре, Твери, Тамбове, Оренбурге, Уфе, Туле, Екатеринодаре, Смоленске. Кроме того, во многих городах были созданы художественно-промышленные мастерские: в Петрограде, Пскове, Удомле (Тверская губ.), Иваново-Вознесенске, Вятке, Рязани, Перми и др. Всего к 1921 году в РСФСР было создано 19 высших художественных школ, 66 художественно-промышленных (средних) и 110 низших.

Немаловажен вопрос, кто был инициатором самой идеи широкого распространения художественного образования: государство или художники. В 1920 году для современников ответ на этот вопрос не представлял сложности. «В государственную систему управления вошли носители живой художественной культуры России, — писал А.М. Эфрос, — <...> и вошли как *власть*, ибо государство если не совсем, то почти передало им свои рычаги: люди искусства стали администраторами, осуществляя *свои* планы и начинания, в качестве планов и начинаний *государственных*»[327].

Вместе с тем идея широкого распространения и развития системы художественного образования, безусловно, имела поддержку центральных и местных властей, так как расширение этой системы усиливало агитационно-пропагандистскую работу и укрепляло позиции самой власти. Без поддержки государства не удалось бы развернуть столь широко сеть художественных школ. Однако инициатива исходила не от политиков, а от художников, работавших в Отделе ИЗО Наркомпроса. Левые художники получили возможность рассылать по провинции своих уполномоченных с целью создания свободных мастерских. Принципы внутренней организации СГХМ, в отличие от старой школы академического типа, создавали условия для пробуждения самостоятельных исканий, ожесточенных художественных споров, т.е. возникновения подлинной художественной жизни. Без энтузиазма самих художников, взявшихся за выполнение этой задачи, без энтузиазма учащихся, хлынувших в эти школы, реализация идеи была бы невозможна. Остается удивляться, что все это удалось осуществить в условиях Гражданской войны, голода и хозяйственной разрухи, при недостатке красок, холста, различных художественных материалов, наконец, обычной бумаги.

Впрочем, перечисленные трудности имели и положительные стороны. Как свидетельствовал Д. Штеренберг, «тяжелое положение учащихся за время Гражданской войны вычистило из их среды бесталанные группы. Остались только те, которые живут искусством и вне его существовать не могут, как студенты I-х и II-х Государственных Свободных Мастерских в Москве, которые при настоящем кризисе топлива ходили пешком в лес, нарубали дрова и сами привозили их на санях, для того чтобы отопить свои мастерские, где они могли бы отдаться своей художественной работе. Эти закаленные кадры уже сейчас обслуживают наши провинции, причем требования местных Советов и культурных организаций возрастают, и приходится вырывать лучших из наших школ и посылать их на места как инструкторов»[328].

Система свободных мастерских просуществовала два учебных года (1918/1919 и 1919/1920), после чего и в центре, и в провинции была проведена реформа.

Пытаясь кратко охарактеризовать события 1918—1920 годов, происшедшие в системе художественного образования и в кратчайший срок изменившие не только принципы организации художественных школ, но и учебную методику, и культивируемые в этих школах художественные направления, все эти события можно, по-видимому, без особой натяжки назвать революцией в системе художественного образования, призванной, по замыслу левых, раскрепостить сознание молодых художников и, главным образом, влиять через эту систему на будущие пути искусства.

## ГОСУДАРСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ ОТДЕЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ГРУППИРОВКИ

Организация выставочной жизни на территории РСФСР претерпела в конце 1918 года существенное изменение. Если до этого времени сохранялся старый коммерческий порядок устройства выставок различными художественными обществами и группами путем самостоятельной аренды выставочных помещений с последующим возмещением расходов через взимание входной платы, то в октябре 1918-го, в целях освобождения художников от эксплуататоров, выставочное дело было национализировано. На устройство художественных выставок вводилась государственная монополия, осуществление которой было возложено на Отдел ИЗО Наркомпроса. Государство брало на себя все расходы по организации: ни с художников (за участие в выставке), ни с посетителей не взималось никакой платы. Более того, за участие в выставке художники, зарегистрированные в профсоюзах, получали от государства денежную сумму, размер которой определялся Коллегией по делам искусства и представителями профсоюза[329].

В основе этой реформы выставочного дела, разработанной и осуществленной Отделом ИЗО Наркомпроса, лежало стремление к реализации принципа «демократизации искусства» — «Все искусство — всему народу», а целью первых выставок было показать «состояние русского искусства в настоящий момент» и «дать возможность выступить всем таившимся в глубине народа силам, которым гнет общества предпринимателей не давал этой возможности»[330]. Со временем цели государственных выставок менялись, но бесплатность оставалась их неотъемлемой чертой в течение всего периода деятельности Отдела ИЗО Наркомпроса.

### Петроград

В 1917—1918 годах в Петрограде не было сколь-нибудь крупных авангардистских выставок, однако участие левых художников в художественной жизни города не прекращалось. В феврале 1917 года на выс-

тавке «Мир искусства» экспонировались произведения главным образом умеренно левых: К. Богуславской, Л. Зака, С. Лобанова, Л. Лисицкого, И. Машкова, А. Мильмана, П. Митурича, С. Нагубникова, М. Нахман, А. Софроновой, В. Пожарского, С. Толстой, П. Харыбина и др. Кроме того, на «Выставке этюдов» в Художественном бюро Н.Е. Добычиной (Марсово поле, 7) участвовали Н.И. Альтман, Ю.П. Анненков, В.Д. Баранов-Россине, О. Гризелли, К.В. Дыдышко, И.А. Пуни, В.М. Ходасевич, М.З. Шагал.

В следующем году левые художники также участвовали в выставке «Мира искусства» (февраль 1918), состоявшейся в залах Академии художеств (Университетская наб., 17). Демонстрировались работы В.Д. Баранова-Россине, К.Л. Богуславской, Л.А. Бруни, А.Е. Карева, С.Д. Лебедевой, А.Т. Матвеева, П.В. Митурича, С.Я. Шлейфера и др. Не состоялась планировавшаяся на апрель 1918-го выставка «Союза молодежи». В то же время Н. Альтман и М. Шагал приняли участие в выставке евреев-художников (апрель—май 1918), организованной Обществом еврейских художников. Летом того же года состоялась посмертная выставка Н.И. Кульбина (июнь—июль 1918), прошедшая в Художественном бюро Н.Е. Добычиной. По окончании ее в бюро открылась «Выставка современной живописи и рисунка» (июль 1918), на которой демонстрировались произведения Н. Альтмана, Ю. Анненкова, В. Баранова-Россине, К. Богуславской, А. Грищенко, Л. Поповой, И. Пуни, В. Козлинского, Э. Лассон-Спировой, В. Лебедева, Н. Любавиной, Э. Спандикова, Н. Тырсы, Н. Удальцовой, М. Шагала, Д. Штеренберга, А. Экстер и др. Впоследствии в Художественном бюро Н.Е. Добычиной состоялась выставка «Русский пейзаж» (8 декабря 1918 — 8 января 1919), в которой из левых приняли участие Н. Альтман, В. Козлинский, И. Пуни[331].

Следует также упомянуть состоявшуюся в Доме художников и литераторов (Литераторская, 19) небольшую выставку картин и рисунков Елены Гуро (11 марта — апрель 1919)[332].

На этом фоне, начиная с июля 1918-го, Петроградская коллегия по делам искусства разрабатывала проект большой выставки во Дворце искусств. Изначально предполагалось, что осенью откроется выставка «картин молодых художников всех направлений и течений»[333]. Однако уже в августе того же года первоначальный проект выставки левых течений перерос в идею внепартийной выставки картин всех направлений[334], что в контексте не закончившегося тогда еще противостояния с СДИ должно было послужить очередным шагом по привлечению художников к сотрудничеству с Коллегией по делам искусства.

В рамках подготовки этой выставки Отдел ИЗО Наркомпроса созвал совещание делегатов всех художественных обществ Петрограда (17 сентября 1918).

> Председатель совещания, заведующий секцией художественных работ Н.И. Альтман, сделал доклад о задачах выставки. Результаты этой выставки должны быть доступны самым широким слоям трудящихся масс.

> Организуемая выставка не должна замкнуться в центре, как это было до сих пор, оставаясь недоступной рабочим массам, живущим на окраинах. Отдел изобразительных искусств решил устроить ряд выставок и на окраинах, определив для каждой окраины свой центр. Отдел изобразительных искусств приложит все усилия по устройству на этой выставке рефератов, докладов и лекций по вопросам искусства. Совещание отнеслось с полным сочувствием к идее устройства выставки, и присутствующие делегаты обещали полную поддержку всех художественных обществ.
>
> Мысли, высказанные в докладе Альтмана о доступности искусства всем, по мнению Бориса Григорьева, неприемлемы для общества «Мира искусств», ибо искусство не может раздаваться всем, оно божественно, и за покушение на эту святыню придется держать ответ перед Богом. Лозунги докладчика представляются Борису Григорьеву насмешкой, даже вызовом. Если политика теперь не терпит буржуазии, то все же в искусстве буржуазия занимает свое место. Борис Григорьев, не дождавшись конца заседания, покинул его. Речь его не только не вызвала сочувствия со стороны остальных представителей художественных обществ, но, напротив, встретила единодушное и резкое осуждение. Совещание постановило принять все меры к организации выставки в ближайшее время и к приглашению к участию в ней московских и провинциальных художников[335].

На заседании членов Исполнительного комитета и Президиума СДИ (28 сентября 1918) было решено принять участие в выставке[336]. Работы по организации экспозиции начались после октябрьских торжеств. Было опубликовано «Положение об устройстве художественной выставки в Петрограде», согласно которому на выставке отсутствовало жюри: «Государство дает только материальные средства; не являясь заказчиком в данном случае, оно не может быть и оценщиком. <...> Не вмешиваясь, государство не будет нести и ответственности за общий характер выставки. При такой организации выставки всякий участник лично несет ответственность за выставленные работы»[337]. Следом был опубликован порядок приема произведений на выставку от различных художественных обществ[338]. На следующий день (27 ноября 1918) после опубликования условий приема произведений представители петроградских художественных обществ собрались на совещание в помещении Отдела ИЗО Наркомпроса, где решили возложить всю работу и расходы по перевозке картин и скульптуры на выставку и обратно на Отдел ИЗО[339]. В результате был выработан новый порядок приема картин от художественных обществ[340].

Открытие предполагалось в первых числах января 1919 года, но «своевременному открытию выставки помешало запоздавшее поступление многочисленных художественных произведений от отдельных художников, а в особенности — от большинства художественных обществ, кружков и коллективов»[341]. Тем не менее уже в январе 1919-го во Дворце искусств началась развеска картин[342], продолжавшаяся из-за отсутствия топлива (температура в помещениях иногда доходила до 12° мороза) почти до середины апреля 1919 года. В итоге «Первая государственная

свободная выставка произведений искусства», занявшая 17 залов Дворца искусств, была торжественно открыта 13 апреля 1919 года[343]. Согласно предисловию к каталогу, в выставке участвовало 359 художников, выставивших 1826 произведений, но в самом каталоге были указаны фамилии лишь 306 участников и 1708 произведений. Из левых художников участвовали Н. Альтман, В. Баранов-Россине, А. Карев, В. Козлинский, Б. Кушнер, П. Мансуров, М. Матюшин, В. Маяковский, И. Пуни, О. Розанова, Э. Спандиков, П. Филонов, В. Ходасевич, М. Шагал, И. Школьник, С. Шлейфер, Д. Штеренберг — всего 17 художников (5,5 % от общего числа), выставивших 149 работ (8,7 % от всех произведений).

Открытие выставки началось исполнением Интернационала. Затем Н.Н. Пунин произнес речь, в которой отметил большую работу, какая положена для организации выставки[344].

Перебывало вчера <13 апреля 1919> на выставке несколько тысяч народу, не хватало каталогов.

Самое главное то, что, наконец, впервые осуществлен считавшийся несбыточной мечтой опыт выставки, доступной трудящимся во всех отношениях, такой выставки, на которой каждый, чувствующий себя творцом, будь то профессионал художник или рабочий, отдающий искусству свой досуг, мог выставить свои произведения без всяких ограничений, как материальных, так и художественных.

Это особенно ярко подчеркнул талантливый художественный критик Н.Н. Пунин в своей речи, которою он приветствовал явившихся на выставку и художников, и зрителей.

<...> Публика с недоумением останавливается перед произведениями Пуни. Действительно, невозможно понять, в каком отношении к искусству находится хотя бы выставленная им на деревянной доске тарелка. Не картина, не изображение тарелки, а самая обыкновенная фарфоровая тарелка, прикрепленная к деревянной доске. Или его другие «примитивы» в таком же роде[345]. <...>

<...> Занятны творения футуристов. И. Пуни дал картину... обыкновенной тарелки на доске, и много грубой и нелепой мазни ребяческого жанра. Интереснее многих Филонов («Ввод в мировой расцвет»), обнаруживший замысел и богатую палитру. Прекрасен «Портрет М. Горького» работы В. Ходасевич. <...>

В целом выставка дает впечатления пестрые, волнующие, но все же содержательные[346].

В левую сторону от входа на выставку расположился «Союз молодежи». Тут можно отметить только Филонова[347] и Матюшина. У первого серия картин под названием «Вход <так в тексте. — *А.К.*> в мировой расцвет». Техника этого художника очень интересна, но ему следовало ограничиться всего одной картиной и перейти к другим темам, а то выходит утомительно и однообразно.

Матюшин — оригинальный художник, но действует он не кистью, а топором и резцом. Очень интересно задумано его «Движение корней»: древесным корням частью естественным путем, частью рукой художника приданы позы живых созданий[348].

Выставка поражает своей профессорской благонамеренностью. Никакого футуризма в ней днем с огнем не сыщешь. <...> В числе так называемых футуристов мы находим несколько превосходных художников, которым место в любом музее Европы, но в творчестве которых в то же время нет ровно ничего экстравагантного или ошеломляющего. Разве «футурист» Альтман, с мудрой экономией художественных средств, с непринужденной уверенностью какого-то Энгра или Брюллова <...>? Разве футурист Карев, с его заботливым отношением к живописной поверхности картины, с его любовью к природе, с его спокойной коричнево-голубой гаммой? То же Козлинский («Автопортрет»), последователь импрессионистов и Сезанна — мастеров, давно признанных всем образованным миром; то же Ходасевич, давшая хорошо проработанный, очень похожий, уверенный и серьезный портрет Максима Горького.

Наконец, не футурист и Филонов, может быть, самый значительный художник на выставке, не футурист уже потому, что его огромное и, пожалуй, больное искусство явно «никуда не ведет», не заключает в себе никакой формулы, ничего, за что могли бы ухватиться продолжатели и подражатели и создать школу.

Филонов одинок, он — не правило, а исключение, отчасти чудак и почти чудо. Его последние картины, неподражаемые по технике, сверкающие, как драгоценные камни, кажутся какими-то непроизвольными, органическими отложениями его существа; глядя на них, не веришь, что это — дело рук человеческих. Подобно явлениям природы, они самодовлеющи, не содержат никакой идеи, не имеют ни начала, ни конца, могут быть произвольно продолжены или урезаны, подобно природе, они бесконечно разнообразны и в то же время действуют утомительно, ибо в них нет плана, ни определенной последовательности, ни сознательных контрастов; наконец, как вся природа, они миниатюрны по технике и обширны по размерам.

Последний фазис реализма, когда картина перестает отражать действительность, но сама становится ее частью! Но какая сложная, жуткая готически извилистая душа раскрывается в этих мрачных фантастических симфониях. Показать во весь рост такого замечательного художника — в этом одном оправдание настоящей выставки[349].

По воскресеньям, вторникам и четвергам на выставке давались объяснения посетителям[350]. В качестве руководителей были приглашены В.Ф. Боцяновский, В.А. Головань, Б.А. Кушнер, В.Б. Шкловский[351]. Кроме того, Отделом ИЗО был устроен ряд диспутов. Первый диспут «Искусство вчерашнее, сегодняшнее и завтрашнее» (4 мая 1919)[352] прошел в переполненной аудитории.

Диспут на тему: «Искусство вчерашнее, сегодняшнее и завтрашнее» открыл представитель отдела изобразительных искусств Н.Н. Пунин.

Оратор пытался охарактеризовать основные группировки в русском искусстве. <...>

Первая группа исповедует реализм, вернее, натурализм или наивный реализм. Она изображает видимое так, как она видит. Современные реалисты, по мнению Н.Н. Пунина, не инициаторы, не творцы, не изобретатели.

«Мирискусники» более жизненны, чем реалисты. Они стилизуют и украшают жизнь. Но это направление кончает свой круг, это вечерняя заря. Молодые в этой группе тоже эпигоны, ибо ничего не творят.

Левая группа имеет много разветвлений. Ее принципы в искусстве — живопись. У нее нет идеологии изображать или украшать. Н.Н. Пунин далее сказал, что реалисты пользуются среди широких масс бóльшим успехом, чем левые. Это потому, что картины их понятны. В картины же левых надо вникать, их надо изучать, смотреть. Кроме того, массы никогда не шли за новаторами. По мнению же Пунина, будущее принадлежит футуристам, ибо на их стороне молодое творческое напряжение.

Следующий оратор Проскурин (рабочий) считает все современное искусство буржуазным, а потому оно должно пасть. Футуризм это только местная революция в буржуазном искусстве. Пролетарское искусство еще придет[353].

В. Шкловский выступил на защиту народного лубка, иконы, песни. Он полагает, что искусство не изменяется под влиянием экономики[354].

По мнению оратора Плешакова[355], нового искусства пока нет. Рушится пока только старое. У левых художников нет никакого мастерства.

С резкой критикой левого искусства выступил т. Ионов[356]. Художественные произведения должны вызывать в зрителе те или иные чувства. Репин и Ге — вызывали в нем разные революционные и антирелигиозные чувства. Мимо же картин футуристов можно пройти вполне равнодушно. У рабочего нет ничего общего с футуристами. К картинам же старых мастеров они относятся с благоговением. <...> Футуризм — реакционное явление. На смену футуристов придут великие реалисты из низов народа[357].

Позже на выставке состоялись лекции В.Б. Шкловского «О перспективе» (18 мая 1919), В.Ф. Боцяновского «Реализм в искусстве» (23 и 25 мая 1919) и лекция Н.Н. Пунина «Что такое живопись» (27 мая 1919)[358].

В. Шкловский «путем разных примеров, объяснений и некоторых опытов старался доказать, что академическая перспектива представляется такой же условной, как футуристическое изображение предметов с разных точек зрения. В картине нет реального воспроизведения пространства, есть только условное, но привычное или непривычное». Ему возражал студент ПГСХУМ В. Плешаков, по мнению которого «существует перспектива объективная, имеющая свои строго установленные научные каноны»[359].

По свидетельству одного из журналистов, «особенно много посетителей на выставке бывало в те дни, когда давались объяснения. Объяснения эти способствовали тому, что произведения левого искусства, казавшиеся многим непонятными или малопонятными, стали понятными очень многим посетителям. Результатом выставки является то, что новое искусство приобрело новый круг любителей среди народных масс. На выставке также устраивались лекции, которые, как и объяснения, имели целью приблизить массового посетителя выставки к новому искусству»[360]. Думается, однако, что журналист стремился выдать желаемое за действительность. Левые, конечно, могли наглядно продемонстрировать, что «объективность» и «научность» реализма являются на самом деле устойчивой иллюзией, но разрушить эту иллюзию в массовом сознании было выше их сил.

29 июня 1919 состоялось закрытие выставки. В день закрытия были устроены лекции и диспут.

> <...> Пуниным была прочитана лекция по вопросам живописи, а В. Боцяновским — сделан обзор выставки и ее отдельных произведений, а также исторический очерк различных художественных течений за последние 60 лет. <...> После лекции происходил диспут, причем прения по поводу идеологии левых художников носили бурный характер. За время функционирования выставки ее посетило свыше 40 000 человек. С будущей недели начинаются художественные аукционы картин, экспонировавшихся на выставке. Другая часть этих картин будет передана на организуемые районные художественные выставки[361].

Аукционы картин с выставки проходили 6, 7 и 8 июля 1919 года[362]. В музейный фонд среди прочих были закуплены 2 картины П. Филонова, одна работа И. Школьника, этюд Д. Штеренберга и три работы по дереву М. Матюшина[363]. Одна картина реалистического направления была похищена с выставки[364]. После закрытия Первой государственной выставки художественных произведений Отделом ИЗО Наркомпроса была организована летом 1919-го выставка изделий Государственного фарфорового завода, состоявшаяся в помещении отдела (Исаакиевская пл., 9). На ней также давались объяснения и устраивались лекции[365].

Первая государственная свободная выставка произведений искусства оказалась первым и последним крупным мероприятием Петроградского отдела ИЗО в области организации выставок. Причины резкого снижения деловой активности были весьма прозаичны: Москва не перечисляла денег. Уже в период работы выставки Н. Пунин писал в Москву О. Брику (21 июня 1919): «Наш отдел находится в чрезвычайно тяжелом положении, так как до сих пор никаких кредитов по смете 1919 года нам не открыто. Будьте добры, осведомите меня и Ваулина письмом, в каком положении наши общие финансы, и примите меры к тому, чтобы мы хоть сколько-нибудь были обеспечены деньгами. <...> Положение самое невероятное, и если с Вашей стороны не будут мне даны определенные в этом отношении гарантии, войдем в коллегию Ко-

миссариата с предложением закрыть отдел. Говорю серьезно, так как ни Ваулин, ни я при таких условиях работать не можем»[366]. Через месяц (15 июля 1919) положение не изменилось. На этот раз Н. Пунин писал Д. Штеренбергу: «Обстоятельство, весьма затрудняющее нашу работу, -- это катастрофическое, немыслимое, безысходное отсутствие денег. Гринберг[367] исчерпал все возможности, все запасные средства и отказывается удовлетворять нас в самых незначительных наших нуждах. <...> Я бы охотно, сию же минуту оставил бы отдел совершенно, если бы смел»[368]. Существенных изменений не произошло и осенью 1919-го. В очередном письме Д. Штеренбергу (27 ноября 1919) Н. Пунин признавался: «Несмотря на все Ваши усилия, финансовые дела Петербургского отдела ниже всякой нормы. Те суммы, которые Вы нам переводите, — детские суммы. Вы пишете: 500 000 руб. на районные школы. У нас функционирует 8 районных школ, из которых каждая в месяц стоит около 200 000 руб., при наших петербургских ставках, о которых Вы, по-видимому, все время забываете. Члены Коллегии говорят, что Штеренберг смеется над нами, переводя нам 500 000 руб. на районные школы. Мало того, Вы сообщаете мне о переводе полутора миллионов и просите какие-то там 500 000 не расходовать до Вашего приезда. Категорически заявляю Вам, что <...> не могу ждать ни одного дня. Все суммы пускаю в расход для оплаты жалованья за октябрь и ноябрь; причем обращаю Ваше внимание, что с 1 декабря у нас опять не останется ни одного рубля на жалованье школ. <...> Интересы Московского отдела Вам близки, а о Петербурге Вы забываете, как забывают о нем и другие центральные правительственные органы. <...> Антагонизм между Комиссариатом и Совдепом не уменьшается, благодаря чему мы находимся в чрезвычайно неблагоприятных условиях <...>. Ввиду этого основное настроение нашего отдела: работать методически и регулярно, пока это можно, с сознанием, что не сегодня завтра по причинам вышеизложенным и вообще в силу самых неслыханных материальных условий Петербурга работа будет прервана»[369].

Существование на голодном финансовом пайке не позволило Петроградскому отделу ИЗО реализовать намеченные проекты.

Упоминавшийся Пуниным «антагонизм между Комиссариатом и Совдепом», т.е. между петроградскими отделами искусств Наркомпроса и Петросоветом, был подтвержден и противоположной стороной. В приветственном письме председателя Петросовета Г.Е. Зиновьева, оглашенном на открытии Первой конференции пролетарских писателей Петрограда и Петроградской губернии (13—15 декабря 1919), Зиновьев заявлял: «Мы позволили одно время нелепейшему футуризму прослыть чуть ли не официальной школой коммунистического искусства. Мы позволили некоторым сомнительным элементам примазаться к нашим Пролеткультам. Этому пора положить конец»[370]. За этим заявлением последовали весьма конкретные шаги, существенно ограничившие свободу действий Петроградского отдела ИЗО. Прежде всего петроградские отделы Наркомпроса были изъяты из ведения этого комиссариата и переподчинены Петроградскому отделу народного образования (Петро-

но). При этом отделы искусств были переименованы в секции, составившие художественный подотдел Петроно. Само Петроно было подчинено непосредственно Исполкому Петросовета, т.е. лично Г.Е. Зиновьеву. Формально Петроградский отдел ИЗО Наркомпроса получил новое название — Секция изобразительных искусств Петроградского отдела народного образования, но по инерции употреблялось старое название[371].

В мае 1920 года заведующей художественным подотделом Петроно была назначена принципиальная противница футуризма М.Ф. Андреева. В связи с этим назначением Н. Пунин записал в дневнике (17 мая 1920): «По-видимому, конец моей работе в отделе. М.Ф. Андреева назначена зав. подотделом, есть сведения: Петроградский Исполком поручил ей вычистить отдел от "футуристов", значит, от меня в данном случае. Оглядываюсь. Хорошо. Очень хорошо и ухожу с величайшим удовлетворением»[372].

Чистки не последовало, но в сложившейся ситуации левые утратили не только возможность проводить свои идеи от лица государства, но возможность реализации своей художественной инициативы.

Весной 1920-го секция художественных работ Отдела ИЗО планировала устройство новой большой государственной выставки, но не смогла осуществить этот проект. Указывалось, что в связи с переживаемыми тяжелыми условиями производительность художников крайне упала. В течение ряда месяцев художники из-за холода были лишены возможности писать картины. Кроме того, после закрытия выставки во Дворце искусств прошел небольшой срок и у художников не накопилось новых работ, которые представляли бы выдающийся интерес[373]. В начале лета 1920 года группа художников левого направления предполагала устроить выставку своих произведений[374]. Однако и эта выставка не состоялась. Лишь в конце осени, параллельно выставке «Памятника III Интернационала» (мастерская Татлина), в Зимнем дворце состоялась выставка Отдела народного образования (8 ноября — декабрь 1920), включающая изобразительное искусство. Судя по тому, что на ней по разделу изобразительных искусств давал объяснения В. Шкловский (16 ноября 1920)[375], а Н. Пунин выступал с лекцией «Эволюция художественных форм от реализма до наших дней» (14 декабря 1920)[376], на выставке, видимо, демонстрировались работы левых художников. Однако сколько-нибудь точных сведений о составе экспозиции не найдено.

В течение 1921 года петроградские левые художники не устраивали коллективных выступлений. И. Пуни и К. Богуславская эмигрировали еще в конце 1919-го; В. Баранов-Россине летом 1919-го уехал на юг, а в 1920 году переехал в Москву; весной 1921-го Н. Альтман был назначен заведующим Центросекцией ИЗО и также уехал в Москву; Ю. Анненков сосредоточился на работе в театре; у В. Татлина после модели «Памятника III Интернационала» не было крупных произведений. Коллективной выставки не получалось, поэтому отдельные художники демонстрировали свои произведения на выставках других художественных обществ. Так, бывший член «Союза молодежи» Э. Спандиков участвовал в трех выставках «Общины художников» (1—30 мая 1921; август —

сентябрь 1921; ноябрь 1921). Также на третьей выставке этого общества свои произведения демонстрировал П. Филонов.

На выставке «художников-индивидуалистов» (сентябрь 1921) также выставлялся Э. Спандиков, С.В. Приселков дал несколько работ в стиле Альтмана. Критик упоминал помимо этих художников еще «несколько других — более или менее “левых”»[377].

Наряду с этими индивидуальными выступлениями следует упомянуть о выставке молодых художников Петроградского пролеткульта, открывшейся 2 июня 1921 года[378]. По свидетельству некоторых обозревателей, «выставка носит отчетный характер и на ней представлены различные течения пролетарской живописи. <...> Ряд произведений отражает левые течения пролетарской живописи, произведения в духе полукубизма, полуфутуризма и пр.»[379]. Некоторые уточнения вносит Э. Голлербах, отметивший, что на выставке «очень заметно влияние “левого” искусства, не трудно найти следы подражания Натану Альтману и Петрову-Водкину», работы, написанные в реалистических тонах, «мало вяжутся с общим “новаторским” уклоном выставки»[380]. Участниками выставки, очевидно, были студенты мастерской А.А. Андреева в ПГСХУМ[381], впоследствии также выступавшие сплоченной группой.

## Москва

Помимо упоминавшихся уже выставок «Бубнового валета» (21 ноября — 3 декабря 1917), беспредметников и супрематистов в клубе левой федерации (апрель—май 1918), «Выставки творчества А.М. Родченко 1910—1917» (13, 18, 19, 25 мая 1918) и выставки картин Союза художников-живописцев (26 мая — 12 июля 1918), в Москве при участии левых художников состоялись: выставка «Мир искусства» (26 декабря 1917 — 2 [15] февраля 1918), на которой демонстрировались работы А. Бабичева, А. Грищенко, Л. Жегина, П. Кончаловского, А. Куприна, А. Лентулова, Л. Лисицкого, И. Машкова, А. Мильмана, А. Осмеркина, В. Рождественского, Г. Федорова, Р. Фалька, В. Чекрыгина, А. Шевченко, Г. Якулова и др.; выставка картин и скульптуры художников-евреев (июль—август 1918) при участии Н. Альтмана, В. Баранова-Россине, Л. Лисицкого, И. Школьника, Д. Штеренберга, Я. Паина, Б. Цукермана, И. Чайкова, В. Шлезингер. В середине сентября 1918 года открылась выставка картин художников-стрелков 9-го Латышского стрелкового полка (Кремль, помещение Ново-Вознесенского монастыря). Среди 130 работ 16 художников (этюды, рисунки, картины) демонстрировались произведения А. Древина и Г. Клуциса[382].

Между тем осенью 1918 года Московским отделом ИЗО Наркомпроса было учреждено Всероссийское центральное выставочное бюро (ВЦВБ)[383] во главе с Н.Б. Певзнером и В.М. Стржеминским. Главной целью ВЦВБ ставилось «художественное просвещение широких трудовых масс»[384]. Всем художникам Москвы рассылались оповестительные и анкетные листы для привлечения их к участию в выставках. Кроме того, худо-

жественно-строительный подотдел наладил контакты с представителями Сожива и Ножива, а также различных московских художественных обществ, с которыми обсуждались вопросы устройства выставок.

Открыть государственные выставки планировалось уже к октябрьским торжествам, но из-за бюрократических проволочек с выделением необходимых помещений открытие первых четырех государственных выставок картин состоялось только 30 декабря 1918 года[385]. 1-я государственная выставка (Рождественка, 1) была посмертной выставкой картин, этюдов и рисунков О.В. Розановой. Экспонировалось 250 произведений.

Во 2-й государственной выставке (Б. Дмитровка, 11, быв. Художественный салон К.И. Михайловой) участвовали 68 художников, представлявших «Союз русских художников» и Товарищество передвижников. Было выставлено 375 работ в натуралистической и импрессионистической манере.

На 3-й государственной выставке (Покровские ворота, быв. салон «Единорог») выступили художники общества «Московский салон»: 37 художников демонстрировали 199 произведений.

4-я государственная выставка (Пречистенка, 19) представляла работы «Московского товарищества художников» и некоторых членов «Союза русских художников»: 34 художника выставляли 213 произведений реалистического и импрессионистического направления.

Из этих четырех государственных выставок только первая имела отношение к левому искусству, и она же получила наиболее широкое освещение в прессе.

Согласно предисловию И. Клюна к каталогу выставки, «все новейшие направления в искусстве <...> имели в своей среде Ольгу Владимировну <Розанову>. В свое время она была реалисткой, импрессионисткой, футуристкой, кубисткой и, наконец, в последние годы, когда искусство живописное вышло за пределы вещественного мира и стало чистым искусством цвета (супрематизм), то и здесь О.В. заняла выдающееся место, сыграла крупную роль»[386].

Приведем один из обзоров, написанный, судя по всему, кем-то из единомышленников О. Розановой:

> <...> На выставке мы можем проследить ее путь художественного развития от реализма через кубо-футуризм к «беспредметности».
>
> Для всех периодов ее творчества характерно то чувство цвета, та неистовая влюбленность в красочность, которая особенно остро чувствуется в «беспредметных» работах и в работах прикладного характера. Она не боялась дисгармоничности и смело сопоставляла цветные плоскости, казалось бы, взаимоисключающих цветов.
>
> Чувство красочности у ней сочетается с примитивностью формы, но этот примитивный подход нисколько не отнимает силы впечатления от ее картин, напротив, усиливает его, так как в картине оставлено самое существенное.
>
> Замечательна в этом отношении серия игральных карт, где превосходная композиция и красочная насыщенность доведена до высшего предела.

Любопытны последние работы О.В. Розановой.

Здесь она «распыляет и формы, и цвет». Вместо кубов, удлиненных цветных плоскостей появляется нечто вроде комет, радуг, спектров и т.д.

Характерно, что в этом направлении к «распылению» идут теперь и другие художники-«беспредметники».

Работы Розановой по прикладному искусству превосходны по богатству композиции и колориту. Декоративный подход к картине вообще характерен для ее творчества, и только за период кубо-футуризма мы видим у нее потухающие красочности, что сделано сознательно для выявления формы[387].

Выставка О. Розановой послужила поводом к скандальному размежеванию среди художников-беспредметников. Дело было так: еще в ноябре 1918-го несколько левых художников пытались создать «коммуну супрематистов и беспредметников» («комсупрбез»). Первые собрания проходили на квартире Н.А. Удальцовой. Несколько однобокие и окарикатуренные сведения об этих собраниях сохранились в дневнике В.Ф. Степановой:

Первое собрание у Удальцовой (приблизительно 25 ноября 1918 года): Малевич, Ган, Древин, Удальцова; ни до чего не договорились, — Ган предлагает «коммуну».

Малевич забыл позвать Родченко, за что ему влетело от остальных... Через два дня приходит к нам Ган и зовет на собрание к Удальцовой.

28 ноября 1918 г. — у Удальцовой: Малевич, Удальцова, Ган, я, Родченко, Древин, Клюн. Мы пришли поздно — Надежда Андреевна в дверях шепчет мне, что сейчас там дают ганнибалову клятву...

Малевич уже договорился до точки... в комнате мистикой пахнет... предлагает объединиться, пропагандировать супрематизм, сделаться новыми беспредметными, тогда и лица будут какими-то другими... «вот сидит человек, и будто его нет... Так придем мы, сядем... Но будет это по-иному»... Далее Малевич договорился до того, что, может быть, уже теперь не надо больше и писать, а только проповедовать... Родченко вступает с ним в полемику... и обливает холодной водой его мистические предположения. В конце концов договариваются до газеты «Новатор»[388]...

Приходит Ган... Древин дофилософствовался до точки. С Ганом забыл поздороваться и старается оправдать это как беспредметность... «А ведь я уже с Вами здоровался, только беспредметно»... Вообще на Древина Малевич имеет отрицательное влияние, так как Древин впадает в психологию и запутывается...

Атмосфера — не поддаться под влияние Малевича...

Анти <А.М. Родченко> призывает к реальному и разбивает фантазии Малевича. При обсуждении газеты выявляется необходимость объединения, которая определяется формой коммуны и называется «комсупрбез», но сразу же разбивается сама собой на «комсупров»: Ган, Малевич, Клюн и «комбезов»: Древин, я, Удальцова, Анти. <...>

Собрание «комсупрбез» 8 января 1919 г. у Удальцовой.

Налицо: Удальцова, Малевич, Родченко, я, Древин, Ган и Попова. Сначала не клеится... Малевич рассказывает свои впечатления об открывшихся выставках (Старый Союз), куда он ходил, как государственный контролер, для покупки картин «Современному музею». На выставках, зная, что он контролер, авторы так и бегали за ним... Те, кого он в глаза не видел, раскланиваются с ним... «Да мы ведь с Вами знакомы»... Это с Малевичем-то какой-нибудь «культурный Нивинский»...

Из совещания ничего не выходит... <...> Попова ушла.

7 часов. Малевич уходит. Предлагает больше говорить об искусстве. Назначается следующее собрание у Гана — вторник 14 января в 5 ч. Ган, Малевич — ушли.

Фракционное совещание «комбезов».

Удальцова чувствует, что недаром Малевич все предлагает говорить; она думает, что он хочет выпытать, кто что пишет[389].

Маленький заговор против «супров» — не говорить о том, что делаешь, «если Малевич говорит, что это — белое, то, если находишь это правильным, — утверждать обратное».

11 января 1919.

Анти с Древиным хотят разбить «супрбез» и оставить одну беспредметность. <...>

Отправились на выставку Розановой я, Древин, Стрежеминский <так в тексте. — *А.К.*>. <...>

Пришли... Мальчишки и Клюн вешают под вывеской квадрат, черный, огромный, на белом холсте... крайнее возмущение мое и Древина. Кричим мальчишкам — его не вешать. Клюн кричит: «вешайте!». Мальчишки сначала смутились, потом продолжают...

Мы напали на Клюна, что он приклеивает квадрат Малевича на Розанову... Клюн сваливает все на Малевича, что он здесь ни при чем, что делает все это он по эскизу Малевича...

Поднимаемся на выставку, напали на Стрежеминского, как он это допустил, чтобы приклеить на Розанову марку Малевича. Смотрим выставку. Выставка прямо играет цветом, блестит...

Квадрат подняли и хотят прибивать, но он пришелся как раз в окно беспредметной комнаты... Я поднимаю гвалт. Мы с Древиным нападаем на Стрежеминского, и он требует снять квадрат... Клюн бежит снимать квадрат... Перевешивает карты и еще несколько работ... Клюн заикнулся, что еще есть какие-то украшения для выставки, которые Клюн писал всю ночь...

Идем смотреть... О, восторг! Малевич закатил еще три огромных холста с квадратными черными формами, колоссальных размеров... поднимается ругань... протестуем, этого нельзя вешать на выставке Ольги Розановой, раз она шла к разбиванию квадрата... Требуем, чтобы все эти «украшения» остались Малевичу... Оказалось, что «украшения» могут закрыть весь фасад...

Добились, чтобы «украшения» не вывешивались... Клюн плачет, что ему денег не заплатят за работу, показывает пальцы, которые распухли от холода, пока он писал «их».

В таком возбужденном состоянии идем к Гану. <...>

Входим, как бомба... Я набрасываюсь на Малевича за квадрат на выставке Ольги Розановой. Сначала Малевич делает вид, что не слышит, что я говорю. Затем Древин начинает на него нападать, начинает орать... Анти плохо сразу соображает, так как у нас не было времени рассказать все подробно, но потом он все время твердит: «Квадрат мы снимем». Атмосфера сгущается. Древин начинает лупить (переносно) Малевича квадратом... Малевич горячится, Д<ревин> нападает на Малевича, почему он на Розанову хотел налепить свою марку... М<алевич> начинает нападать на Розанову, что она вышла из него, что он ей и Давыдовой показывал, как делать орнаменты супрематические, и что у Розановой есть кальки, которые как раз сняты с его работ; Древин защищает Розанову как самостоятельного художника, который вышел не из Малевича[390], и предлагает пойти посмотреть ее выставку... Тут общий гвалт, орут я, Древин, Малевич; Анти и Ган молчат. Потом Анти орет, чтобы мы замолчали...

Малевич заявляет, что он обойдется без нас, что мы еще придем к нему... полный разрыв... Малевич уходит... Перед уходом опять страшный крик... Анти: «Еще неизвестно, кто к кому придет. Ну и уходите!».

Малевич ушел.

Ган: — Я не понимаю, в чем, собственно, дело, какую роль играет Стрежеминский?

Древин: — Малевич хочет убить Розанову, которая шла своим путем...

Анти: — Ну и хорошо, что так вышло, все равно сегодня к этому бы пришли. Я и предложил бы отбросить супрематизм. Что же, Малевич — один человек, и для этого целое название супрематизм...

Древин: — Вот квадрат, что он этим хотел выразить? Абстракцию всего?... Графическое изображение формы, если смотреть на квадрат без всякой мистической веры, как на реальный земной факт, то что это? Ничто...

Розанова всегда имела тяготение к земле[391] и в супрематических вещах, на которые имел влияние Малевич, все-таки она дала свое, переработанное душевное движение, чувство художника, влила туда краски, цвет, не мистический, как у Малевича.

Анти: — Что же, мы отдадим Малевичу те картины, которые калькой сходятся с Малевичем, но Розанова-то и останется Розановой.

Древин: — Если Малевич идет к нам в общее дело, то он должен не давить каждого, а идти наравне...

Анти: — Еще одного генерала свалили...

Древин: — И Татлин, и Малевич идут к предмету; один — паровоз считает искусством и делает мышеловки, никому не нужные, а другой скатерти для текстильщиков, а в общем, — оба они окажутся в Художественно-промышленном подотделе Отдела Изобразительных искусств...

Ган: — Я понимаю Древина, он думает, что я ушиблен Малевичем; но я не потому молчу, что не знаю, что сказать, я ему сейчас возражу... Для меня же Малевич — большая величина и как тип, прямой и честный, — и неправильны нападки Варвары Федоровны <Степановой> на нечистоплотность Малевича.

Древин: — Малевич не выносит, когда его при других ругают, вот он и убежал... Дальше Древин старается разубедить Гана в Малевиче и объясняет мистику Малевича и то, что он уже больше ничто, что если нет нас, то нет и Малевича.

Ган: — Я не вижу у Малевича мистики; а в повешении квадрата на выставке Розановой вижу анархический выпад Малевича, так же как и вы, которые сняли этот квадрат... <...>

Анти: — Мы пускаем в газету последнее сообщение, что комсупрбез не существует и мы, такие-то, ушли.

Я: — Это сообщение едва ли удобно помещать Гану...

Ган: — Нет, наоборот... Я помещу.

Анти: — Ган переплетет Малевича самого в переплет и поставит на полку...

Ган: — Я очень жалею, что так вышло... Значит, Долгоруковская, 29, кв. 62... распад Супрбез 14 января 1919 года...

Но я только не понимаю... Это ваше семейное дело, но у вас сейчас же разрыв; вот я, например, работаю с анархистами, с максималистами, и с большевиками, но они, ругаясь между собой, все-таки не разрывают...

Я: — Что же вы нам говорите, ведь это Малевич порвал, а не мы...

Дальше одни без Гана.

Анти: — Одного генерала еще свалили... Это лучше, чище.

Древин: — Теперь нам надо обсудить положение; выступить ли в Пр<офессиональном> Союзе[392], или отдельно, но так, чтобы Малевич не успел занять помещение для выставки раньше нас...

Анти: — Как назвать? Супр откинуть, оставить беспредметность?

Древин: — Нет, это надо еще пересмотреть. <...>

Зашли к нам... Тут началось самое замечательное. Анти настаивает, чтобы не сдаваться, даже если останемся втроем, отпадет Удальцова и остальные...

Беспредметность решили выкинуть, как круг, который замыкает и не дает движения, обязывает, как всякий «изм».

Древин: — Предлагаю назвать Ассоциацией...

Родченко добавляет: — Крайних новаторов.

Я: — Итак «АСКРАНОВ»... Готово, зафиксировали...[393]

Очевидно, что в основе изложенных событий лежало стремление А. Родченко, В. Степановой, А. Древина и Н. Удальцовой отстоять свою творческую самостоятельность в рамках предполагавшегося «комсупрбеза». Древин даже «уничтожил все свои вещи новые, чтобы не было квадрата нигде»[394]. Несколько позже (через два месяца) Н. Удальцова засвидетельствовала в своем дневнике: «С супрематизмом покончила»[395]. Попытка Малевича распространить супрематизм среди московских левых художников и занять доминирующее положение в их кругу встретила резко выраженное сопротивление этих художников и провозглашение ими «Ассоциации крайних новаторов» как свободного объединения, не ограниченного какими-либо художественными теориями. Борьба против супрематических украшений на выставке Розановой была борь-

бой различных творческих установок, что лишний раз проявилось на заседании художественно-строительного подотдела (15 января 1919). В изложении В. Степановой это заседание проходило следующим образом:

Заседание Художественно-строительного подотдела: Удальцова, Древин, Анти, я, Малевич, Меньков сидит в стороне, все время молчит.

Удальцова: — Так вот, в протоколе Центрального Выставочного бюро сказано, что Малевичу поручено украшение выставки Розановой.

Все молчат.

Удальцова: — Прошу высказываться.

Малевич: — Да что высказываться, кто-то пришел, содрали квадрат...

Анти: — Да что и говорить, квадрат сняли, и все! И не будет висеть, и разговору не может быть. А Розанова была супрематистка, я не знаю, позвали бы еще с улицы, вот Петра Ивановича, и спросили...

Древин: — А квадрат... нельзя такую марку... последние ее вещи разбили квадрат, я был до самой смерти с ней и знаю, что она думала совсем не о квадрате, и надо посмотреть ее выставку и сказать, можно ли на ее творчество повесить квадрат...

Малевич: — Но я ее больше знаю, и вот вам доказательство! (Показывает брошюру «От кубизма к супрематизму», где она подписалась.)

Но брошюра Малевича, и в ней только в тексте сказано, что такие-то... супрематисты.

Поднимается гвалт.

Анти: — А квадрат не повесим, снимем!

Малевич: — Я вас всех покрыл квадратом, и без меня вам из квадрата не выйти, Розанова — супрематистка, и когда на Б<убновом> В<алете> вы все ушли, она осталась![396]

Я: — Но уже 14 января 1919 г. выставлены вещи Розановой, где нет никакого квадрата, и это записано, что Розанова разбила квадрат.

Древин: — Что нам до бумаг и подписей (брошюра Малевича), когда надо делать по совести. Посмотрите на ее творчество.

Анти (Малевичу): — А ну вас к черту, и покрыли квадрат, и снимем квадрат... Она выбросила ваш квадрат к черту, и нет у нее квадрата. И вас-то выбросим вместе с квадратом, покрыли давно Ваш квадрат, нет квадрата!

Малевич: — И не выбросили, завязали, и не выпутаться Вам, Древину... Вот квадрат-то! В музее висит! И не выйти Вам без меня... (Пятится к двери.)

Древин: — Что вы тут набрали дураков — Менькова, Клюна (встает)... и на них играете; что квадрат? Текстильщики...[397] просто, стиль выдумали... все это будет в Художественно-промышленном подотделе, эти Ваши квадраты, а ей марку Вашу не дадим ставить...

Малевич, убегая, скорчился, держится за ручку двери: — И не вырваться Вам! Квадрат!

<...> Все это очень сумбурно, и страшно трудно вспомнить, но в общем Малевича крыли, все время орали, Удальцова пыталась перевести в <спокойное?> русло, но неудачно... Малевич все время бегал; как только

начнут крыть, так он к двери, схватится за ручку, прокричит про квадрат, и бежать...

Хотели довести дело до третейского суда, что беспредметники протестуют против квадрата на выставке Розановой...

Удальцова: — Надо сказать, что Ольга Владимировна была двуличный человек и одно говорила вам, а другое — Малевичу... Так что она тут и виновата... Но к творчеству ее нельзя вешать квадрат, если исходить из ее выставки...

Постановили: отдать квадрат и украшения в ведение Центрального Выставочного бюро, но на выставку Розановой не вешать[398].

Между тем ВЦВБ подготовило и открыло в первой половине февраля 1919 года[399] еще две государственные выставки. На 5-й государственной выставке (Волхонка, Музей изящных искусств) демонстрировались произведения членов Ножива: от импрессионизма до беспредметничества. 6-я государственная выставка (Б. Дмитровка, 24, Пролетарский музей) демонстрировала произведения профессионального союза граверов (23 художника, 279 работ).

Не все члены Профессионального союза художников-живописцев нового искусства приняли участие в 5-й государственной выставке. Малевич не захотел выставляться вместе с Родченко и Древиным после скандала с украшениями для выставки Розановой. По каким-то другим причинам от участия в выставке уклонился Татлин, возможно, обиженный тем, что осенью 1918-го его сместили с должности председателя Ножива. В результате выставлялись 53 художника, демонстрировавшие 351 произведение. Члены «Аскранов» (А. Древин, А. Родченко, В. Степанова, Н. Удальцова) выставили работы 1915—1917 годов, а также беспредметную живопись и графику. В основном старые работы (1910—1911, 1913—1917) демонстрировали В. Кандинский, И. Клюн, А. Лентулов, К. Коровин, В. Пестель. Кубофутуристические произведения (1915—1916), а также полотна из серии «Живописная архитектоника» экспонировала Л. Попова. Также были выставлены натюрморты А. Куприна, В. Люшина, И. Малютина, А. Осмеркина, В. Роскина, А. Софроновой, В. Уклонской и др.; портреты и пейзажи В. Фаворского, В. Шлезингер, Н. Штуцер, В. Чекрыгина, К. Алексеевой, М. Еремичева, Н. Васильева, Л. Жегина, С. Каретниковой, Г. Лабунской и др.

Один из критиков, отозвавшийся неприязненно о работах крайне левых художников, отметил живописное чутье Р. Фалька, картины которого «хороши по цвету, по разнообразной и тонкой фактуре, по сдержанной простоте композиции»[400].

Краткие заметки об этой выставке оставила В. Степанова. По ее характеристике, Н. Удальцова «прекрасная в России кубистка; хороша как синтетик. Разламывает предмет по вертикальным — отсюда некоторое однообразие; конечно, она очень умная и себя не выдаст. Развешена прекрасно, пожинает лавры и хочет Малевичу подсадить свинью, так как он в кубизме = 0. Родченко: выставил старые вещи, Кандинскому нравятся самые ранние, где все разделано до точки; Габо говорит о нем:

"У него все есть, чтобы писать, но он еще не начал"... Певзнер — в восторге, говорит: "Вот этот еще покажет, он далеко пойдет, и посмотрите — тут нет супрематизма, это удивительно!" Клюну нравится у Анти фактура в темпере. Да, он действительно здоров насчет фактуры. Кандинский говорит, что Анти единственный художник, который ему понравился. <...> На Н. Удальцову произвели впечатление работы Певзнера и Древина — видимо, своей примитивностью и упрощенностью»[401].

В период работы выставки на ней были устроены доклады Н.А. Удальцовой «О кубизме» (23 февраля 1919)[402] и А.К. Топоркова «Художник и машина» (9 марта 1919)[403].

Все шесть государственных выставок были закрыты в конце марта 1919 года[404]. В то же время ВЦВБ приступило к организации новых государственных выставок. Из произведений 2-й, 3-й, 4-й и 6-й выставок комплектовались новые экспозиции для отправки в провинцию[405]. Выставку О. Розановой планировалось отправить в Минск[406]. Параллельно в Москве 13 апреля 1919 года в Музее изящных искусств открылась Художественно-промышленная выставка, на которой демонстрировали изделия девятнадцать государственных художественно-промышленных и ремесленных мастерских[407]: 1-е СГХМ (среди них мастерские Г. Якулова, А. Лентулова, П. Кончаловского, А. Моргунова, В. Татлина и др.), Петроградский государственный фарфоровый и стекольный завод, Петергофская гранильная фабрика, Иваново-Вознесенская государственная художественно-промышленная мастерская им. О.В. Розановой, Знаменско-Губайловская, Лигачевская, Вятская, Первая Петроградская, Смоленская и другие художественно-промышленные мастерские. Кроме того, были представлены вышивки крестьянок мастерской в деревне Вербовка (Киевская губ.) по рисункам Н. Удальцовой, О. Розановой, И. Пуни, К. Малевича и др. Один из критиков, обозревая выставку, отмечал, что «в прикладном искусстве (особенно в ситценабивном, керамике и рукоделиях) веют новые искания и революционные мотивы»[408].

Через две недели (27 апреля 1919) были открыты еще пять (с 8-й по 12-ю) выставок[409]. На 8-й государственной выставке «Без жюри» (Пречистенка, 19) были представлены 472 работы 77 художников самых различных направлений. Из левых участвовали только В.Д. Бубнова, М.И. Меньков и В.М. Стржеминский. На 9-й государственной выставке (салон «Единорог», Покровские ворота) экспонировалась группа художников профессионального союза живописцев (Сожив), 32 участника которой демонстрировали 205 произведений натуралистического и реалистического направлений.

Заметную роль в истории авангардистского движения сыграла 10-я государственная выставка «Беспредметное творчество и супрематизм» (Рождественка, 1). Подготовка к ней началась еще в феврале 1919 года и вылилась в творческое соревнование Родченко и Малевича, примирившихся в середине марта 1919-го после истории с украшениями для выставки Розановой. По свидетельству В. Степановой,

Малевич предлагал Анти помириться; видимо, это есть следствие того, что написал Анти в каталог: «Крушение всех “измов” и генералов от живописи положило начало моему восхождению»...

Малевич предлагал опять устраивать собрания, Левый фронт двинуть. Анти все поддакивал ему, а потом говорит, что вот он (Малевич) пришел к нам, когда ему стало плохо; Левый фронт и единение нам всегда было нужно, а он только теперь до этого дошел <...>.

Малевич дальше выговаривал, что вот, мы все думаем, что он жулик и всякие пакости делает, а надо вместе быть, а не только друг друга спихивать и покрывать[410].

В итоге А. Родченко и В. Степанова «пришли к убеждению, что не надо было так нападать тогда на Малевича и присваивать ему квадрат; ибо по существу, конечно, квадрат выдумал не Малевич, а целая группа левых, которая так и должна была дойти до квадрата»[411].

Татлин поругался с Малевичем и отказался от участия в выставке. Древин и Удальцова, отошедшие от супрематизма, также приняли решение не выставляться[412] с беспредметниками. Малевич пригласил было участвовать П. Мансурова, но ссора последнего с В. Степановой помешала его участию. Согласно В. Степановой, дело обстояло так:

<...> 20 марта <1919> я столкнулась с Мансуровым, учеником Академии, ассистентом Татлина, которого Малевич пригласил на «беспредметную и супрематическую выставку».

Нас было четверо: Стрежеминский, я, Мансуров и Татлин. Стрежеминский начал разговор об этой выставке, Мансуров и говорит: «А кто там вообще участвует, какое там болото, надо знать сначала, а потом выставлять!» Эта фраза, конечно, для Татлина, чтобы он не подумал, что Мансуров выставляется с Малевичем, так как до этого, когда я разговаривала с Мансуровым, он никаких подобных вопросов не предлагал, а просто записал все, что надо для выставки. Я тут же это и сказала, что Мансуров боится Татлина, а потому и рисуется перед ним подобными фразами. Мы разругались вконец, хотя Татлин и старался замять конфликт[413].

В итоге в выставке приняли участие В. Агарых (В.Ф. Степанова), А.А. Веснин, Н.М. Давыдова, И.В. Клюн, К.С. Малевич, М.И. Меньков, Л.С. Попова, А.М. Родченко, а также были выставлены работы О.В. Розановой.

В. Степанова, выставившая беспредметную графику для книг «Ртны хомле» (1918) и «Зигра ар» (1918), иллюстрации и скульптуру к пьесе А. Крученых «Глы-Глы» (1918), в пояснении к своим работам писала: «Новое движение беспредметного стиха, как звука и буквы, связываю с живописным восприятием, которое вливает новое живое зрительное восприятие в звук стиха. Разрывая через живописную графику мертвую монотонность слитных печатных букв, иду к новому виду творчества. С другой стороны, воспроизводя живописной графикой беспредметную поэзию двух книг — “Зигра ар” и “Ртны хомле”, я ввожу в живопись

графики звук как новое качество, увеличивая этим ее (графики) количественные возможности»[414]. Кроме того, она поместила в каталоге программную статью, в которой утверждала, что беспредметное творчество «нужно рассматривать как новое миросозерцание <...>, захватившее все виды искусства и самую жизнь. <...> Зритель, не будучи испорчен сюжетом в картине, не будучи “культурен” настолько, чтобы везде и всегда в искусстве требовать изобразительности, должен понять это творчество своим чувством, своей неиспорченной интуицией, как новую красоту, красоту разрыва, красоту освобождения живописи от векового заклятья — темы и изображения видимого»[415]. Беспредметное творчество представлялось как некая «новая великая эпоха», как творчество, «которому предназначено открыть двери в тайны более глубокие, чем наука и техника». В. Степановой вторил А. Родченко, утверждавший, что «в искусстве — не важна живопись, а важно творчество. Сперва мы дошли до понятия, как творить, до искусства в искусстве, а затем, выкинув это искусство в искусстве, оставили одно творчество — и как в конце концов станет — неважно. Будут не нужны ни холсты, ни краски, и будущее творчество, быть может, при помощи того же радия какими-то невиданными пульверизаторами будет прямо в стены вделывать свои творения, которые без красок, кистей, холстов будут гореть необычайными, еще неизвестными цветами»[416].

А. Веснин на 10-й государственной выставке демонстрировал серию работ под названием «Цветовые композиции». Н. Давыдова — две супрематических работы.

И. Клюн, назвав свою экспозицию «Искусство цвета», выставил супрематические работы; цветовые композиции; одноцветные, двухцветные и трехцветные построения; синтетический супрематизм; беспредметную скульптуру и ряд других работ. В декларации, помещенной в каталоге, он отмежевался от супрематизма, заявив, что «застывшие, неподвижные формы Супрематизма выявляют не новое искусство, но показывают лицо трупа с остановившимся мертвым лицом». Перейдя из лагеря Малевича к беспредметникам, И. Клюн стал развивать «искусство цвета», мотивируя свое направление тем, что «Цвет, Краска <...> не умерли, а освободившись от многовековой кабалы натуры, стали жить своей собственной жизнью, свободно развиваться и выявлять себя в Новом Искусстве Цвета, и наши цветовые композиции подчинены уже только законам цвета, но не законам натуры. В Искусстве Цвета цветовая масса живет и движется, давая цвету наибольшую силу напряжения»[417]. Некоторые из этих законов цвета И. Клюн сформулировал в том же 1919 году: «<...> установлено, что цвет вызывает форму, и потому основные цвета имеют свою основную форму; установлено также, что соседний цвет влияет на форму и изменяет ее. Неподвижность формы ослабляет цвет, движение же цвета и распыление формы увеличивает напряжение цвета»[418].

К. Малевич, развивая супрематизм, выступил с шестнадцатью работами, среди которых были 5 холстов (1918—1919), получивших название «белое на белом» и созданных на основе белого цвета, интерпретировавшегося Малевичем как «истинное реальное представление беско-

нечности». В сопроводительной статье, помещенной в каталоге 10-й выставки, Малевич полемически утверждал, что если беспредметные живописные массы основаны на цветовых взаимоотношениях, то воля художника «заперта среди стен эстетических плоскостей вместо философского проникновения»[419]. Свою серию белых работ (в том числе «Белый квадрат») Малевич интерпретировал как концептуальный прорыв в бесконечность: «Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое, за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма. Я победил подкладку цветного неба, сорвал и в образовавшийся мешок вложил цвета и завязал узлом. Плывите! Белая свободная бездна, бесконечность перед вами»[420]. Одним из главных выводов «белого периода» супрематизма стало утверждение о том, что поскольку в белом цвет исчезает, то, следовательно, исчезает и живопись. Эту идею Малевич уже осенью 1918-го пропагандировал среди левых художников[421], но не получил поддержки. Напротив, в том же каталоге 10-й государственной выставки В. Степанова утверждала, что «живопись, вопреки всем "отходным", которые поют ей "присяжные критики", захватывает все большее и большее место в мировой культуре»[422]. И. Клюн хотя и соглашался с Малевичем, что искусство живописное «пришло к одряхлению и нашло свой конец в супрематизме», но, понимая под живописью лишь «искусство передачи натуры», он тут же менял определение живописи и провозглашал «искусство цвета»[423].

Символом «белого периода» супрематизма стал «Белый квадрат» на белом фоне, интерпретировавшийся Малевичем как «чисто экономическое движение формы всего белого миростроения» и являвшийся «толчком к обоснованию миростроения к<а>к "чистого действия", к<а>к самопознание себя в чисто утилитарном совершенстве "всечеловека". <...> Белый квадрат несет белый мир (миростроение), утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни»[424].

Философские устремления Малевича оказались чужды большинству московских художников-беспредметников, тяготевших к анализу материальной основы живописи: краски, цвета, фактуры, линии.

М. Меньков, выставивший 8 живописных работ под названиями «Комбинация цвета и света» и «Супрематизм», не развивал никаких собственных теорий. Он лишь сопроводил свои работы коротким советом публике: «Не нужно смотреть на картину с заранее поставленной целью получить от нее определенное впечатление. Красочная поверхность ее даст вам зрительное ощущение, которое на первый взгляд едва уловимо. Большего требовать нельзя. Когда вы уже изощрите свой вкус к красочной поверхности, тогда наслаждение ею станет для вас более определенным»[425].

Л. Попова демонстрировала серию беспредметных живописных работ, входивших в цикл «Живописная архитектоника» и решавших задачи компоновки разноцветных плоскостей, напластованных друг на друга и заполнявших всю поверхность холста. Взаимоотношения этих плоскостей, образовывавших живописное пространство, характеризова-

лись динамическим хаосом и взаимной трансформацией. Одновременно были выставлены несколько беспредметных линогравюр.

В комментариях к своим работам Л. Попова обосновывала «необходимость трансформации путем пропуска частей формы»: «Художественное сознание должно отобрать элементы живописной необходимости, причем должно быть пропущено лишнее, художественно не ценное. Поэтому изображение реального, — художественно не деформированного и не трансформированного, — не может быть предметом живописи. Целью настоящей живописи являются образцы "живописных", а не "изобразительных" ценностей»[426]. При этом к характерным признакам «не живописи, а изображения действительности» Попова относила аконструктивность изображения, понимая под этим термином иллюзионизм, литературность, эмоции и узнавание. В числе живописных ценностей художница на первое место ставила архитектонику, выраженную через живописное пространство, линию, цвет, энергетику и фактуру[427].

На выставке были также помещены две картины О. Розановой под названием «Цветопись», сопровожденные в каталоге выдержками из ее статей.

Наконец, главным сюрпризом выставки стали работы А. Родченко. Еще в период подготовки экспозиции В. Степанова записала в своем дневнике (17 февраля 1919):

> Выставка беспредметников и супрематистов как будто налаживается.
>
> У Малевича 20 лет выставок, у Родченко — 2 года[428]. Это знаменательно, и на беспредметной выставке будет эта проба. <...> На выставке действительно будут состязаться Анти и Малевич, оба достойные противники.
>
> <...> Выставка «беспредметность и супрематизм» должна быть решающей для Анти и Малевича. Малевич сперва писал белые, а Анти в это время сделал свои черные (8), но теперь, по последним догадкам (как-то в статье для каталога, где он <Малевич. — *А.К.*> говорит, что идет в черный туннель[429], и в своем заявлении на краски написал себе 6 белых и 6 черных красок и больше никаких), Малевич тоже, видимо, написал черные. Анти хотел еще какие-то сделать, чтоб совсем накрыть Малевича, но он (Анти) очень устал. Вообще же мы считали, сколько у Анти вещей 1918 года — 98. Когда его спрашивают: сколько — он говорит — 98, и никто, конечно, не верит, или обижается, думают, что он смеется. <...>
>
> Покрыв Малевича, Анти намерен отправиться в Париж, там покрывать остальных и окончательно, так как здесь ему уж нечего делать, не с кем бороться. Конечно, в Париже сначала удалось бы только пробраться на Салон, на котором молодым разрешают, по европейскому обычаю, вешать только три вещи, ну, а там уже начнется дело. Так что я думаю, как только откроются границы, он туда махнет, но не учиться, как наши российские художники, а «покрывать»[430].

С боевым настроением «покрыть» сначала Малевича, а затем и Париж Родченко выставил около двадцати беспредметных живописных работ, в том числе серию «черное на черном», построенных на эффекте

различного восприятия черного цвета на разнообразной фактуре. Родченко так прокомментировал свое открытие: «Крушение всех "измов" живописи положило начало моему восхождению. Со звоном похоронных колоколов цветовой живописи здесь провожают к вечному покою последний "изм"[431], рушится последняя надежда и любовь, а я ухожу из дома мертвых истин. Не синтез двигатель, а изобретение (анализ). Живопись — тело, творчество — дух. Мое дело — творить новое от живописи, а потому дело мое смотрите на деле. Литература и философия для специалистов этого дела, я же — изобретатель новых открытий от живописи. Христофор Колумб был не писатель и не философ, он был только открыватель новых стран»[432]. Родченко считал вещи «черного периода» началом нового существования формы в пространстве, «где трудно уловить, что является пространством и каким, и что формой в нем, и как существует форма, хотя еще остается весомость, правда, иного качества»[433].

Незадолго до открытия выставки В. Степанова записала в дневнике:

Действительно, эта выставка — состязание Анти и Малевича, остальные — ерунда. Малевич выставил 5 белых холстов, у Анти — черные. Конечно, ничего в общем не открыл Малевич. Написан белый квадрат на белом, даже не написан, а просто закрашен. Конечно, Анти побил его и живописью и фактурой, и если он еще и не перешагнул через Малевича, то стал величиной, с которой, чтобы потягаться, придется подтянуться.

Сперва о вещах Анти... Анти дал прекрасную живопись, ту самую живопись, которую «они» все ищут и думали, что у Анти ее нет. Чем еще выигрывают его черные вещи, — что там нет красок, а потому они и сильны только живописью, не будучи затемнены никакими посторонними элементами, ни даже цветом[434]. Действительно, его «черные» — гвоздь сезона. И на них же он показал, что такое фактура, во-первых, как новый шаг живописи после супрематизма, во-вторых, как достижение профессиональное — живопись и фактура и, в-третьих, как образец новой творческой станковой живописи. <...> Фактура у Анти в «черных» необычайна, надо было чем-то добиться, чтобы вещь, сплошь написанная одной черной краской, представляла из себя прекрасное высокохудожественное произведение. Когда говоришь о его фактурах, то интересно отметить следующую деталь — на других вещах, не на «черных», фактура не менее интересна, но она так не влияет на зрителя, так как краски, которыми они в полном смысле слова блещут, как бы отвлекают зрителя от нее. В «черных» же ничего, кроме живописи, нет, а потому их фактура выигрывает необычайно, она производит впечатление, что вещь написана совершенно разнообразными материалами. Эти блестящие, матовые, жухлые, шероховатые, гладкие части поверхности дают необыкновенную по силе композицию, написаны они так сильно, что не уступают краскам. <...>

Надежда Андреевна <Удальцова>, конечно, поняла, в чем суть его работ, и не скрывала своего восторга, особенно ее поразила фактура. Вообще, видимо, она тоже не ожидала, что Анти даст такую здоровую живопись[435]... Пестель, конечно, в восторге, но сперва сделала вид, что ничего

особенного не произошло, но когда увидела, как отнеслась к работе Анти Удальцова, то и она тоже запрыгала.

Древин пришел и сперва ничего не понял, ходит, улыбается: «один белый, другой — черный»; и решил, видимо, что Анти, узнав, что у Малевича белые — сделал черные. И когда Н.А. <Удальцова> объяснила ему, в чем дело, тогда он повесил нос и потерял хорошее расположение духа.

Из всех них, оказалось, только Удальцова и может самостоятельно разбираться, а остальные ни черта не смыслят. Она так умилилась, что даже пальцем потрогала работу... и просила одну снять, чтобы пощупать; я думаю, тут было еще одно тайное намерение — узнать, не сырые ли работы висят наверху? Пощупала и успокоилась[436].

Попова заявила, что ей многое нравится у Родченко, но со многим она не согласна.

Понравились работы Анти еще Бехтееву[437]; но, как он говорит, он многого в них не понимает, но все-таки, когда зашел разговор о последних нападках на новое искусство, он, показывая на вещи Анти, говорит: «Но за это искусство я все-таки пошел бы под расстрел». <...>

Малевичу понравились «Глы-Глы» и стихи[438], и он говорит Анти, что надо нам вместе выступать. <...>

Франкетти и Брик в восторге от Анти; Брику Франкетти еще наговорил, тот совсем растаял и говорит, что Малевич погиб перед Родченко.

Вообще Брик отнесся очень внимательно к выставке, он был страшно занят в этот день, но все-таки пришел; «Черные» привели его прямо в изумление[439].

На выставке художники давали объяснения работ. По воспоминаниям В. Степановой, «более серьезных <посетителей. — *А.К.*> меньше возмущали черные, которые они принимали как нечто абстрактное; или, быть может, они их совсем не видели... Цветные круги и овалы их больше задевали, и их больше приходилось объяснять. Хулиганствующих возмущали большие черные, в кругах они утешались краской разной, которая казалась им оправданием»[440].

Родченко изготовил несколько плакатов с лозунгами, которые были вывешены около его работ. Один из плакатов гласил: «Радуйтесь, сегодня революция духа пред Вами. Внимайте нам, сбросившим вековые цепи фотографичности, трафаретности, сюжетности. Мы русские колумбы живописи, открыватели новых путей творчества. Сегодня наше торжество»[441].

Выставка проходила в период антифутуристической кампании в периодической печати. Однако странное дело: ни отрицательных, ни положительных печатных откликов на нее не появилось. Единственное краткое упоминание об этой выставке касалось не столько выставленных произведений, сколько статей, помещенных в каталоге[442]. Впрочем, отношение публики к беспредметному творчеству, по-видимому, ничем принципиально не отличалось от такового в предыдущие или последующие годы. Противников у левого искусства не стало меньше. Об этом свидетельствуют такие факты: 1) для напечатания каталога 10-й выставки

потребовалось личное разрешение заведующего Московским отделом ИЗО; 2) имел место скандал по поводу плакатов Родченко «с государственным контролером Никольским (бывшим сотрудником газеты "Русское слово"), который говорил, что это преступная трата народных денег, а успокоился лишь тогда, когда узнал, что написали эти плакаты мы сами на своей бумаге и своими красками, и за это ничего не было заплачено нам отделом»[443].

Отрицательное отношение к беспредметному творчеству партийных лидеров или идеологов пролетарского искусства вызвало со стороны некоторых деятелей левого искусства стремление к социологическому обоснованию беспредметности. «А. Ган додумался до объяснения беспредметного и супрематического творчества, что, дескать, напрасны все нападки партии на наше искусство, что оно не пролетарское, — ибо оно никакой идеологии не несет, а только развивается в плоскости профессиональных достижений, что мы увлечены возможностями своего ремесла — и только <...>. <В. Степанова> возражала ему, что беспредметное творчество есть не только течение или направление в живописи, но и новая идеология, нарождающаяся для того, чтобы разбить мещанство духа, и, может быть, она не для социального строя, а для анархического, и беспредметное мышление художника не ограничивается только его искусством, но входит во всю его жизнь, и под его флагом идут все его потребности и вкусы»[444].

В контексте отдельных высказываний левых художников, их попыток теоретического осмысления беспредметного творчества, серьезно размышлениями на эту тему занимался, видимо, только Малевич. Результатом его работ в этом направлении вскоре стала рукопись «Супрематизм. Мир как беспредметность», не изданная при жизни автора.

Одновременно в Москве были открыты 11-я и 12-я государственные выставки.

На 11-й выставке демонстрировались работы Союза деятелей прикладного искусства и художественной промышленности (Б. Дмитровка, 11): литографии, гравюры, рисунки по керамике, акварель, пастель, фарфор, ковры, вышивки, а также эскизы театральных постановок. Среди 180 художников, выставивших 1070 произведений, были помещены также работы В.Д. Бубновой, В.З. Масса, Л.В. Маяковской, А.М. Родченко. В помещении выставки была устроена лекция заведующего художественно-промышленным подотделом Отдела ИЗО Наркомпроса И.В. Аверинцева «Художественная промышленность и пролетариат» (18 мая 1919)[445]. В то же время подотдел художественной промышленности объявил конкурс на проекты обстановки комнаты рабочего (стол, стул, кровать, шкаф и т.п.), обстановки деревенской библиотеки-читальни (шкафы, столы, стулья, лампы, украшения стен), эмалированной посуды (чайник, кружка, супник, блюда, тарелки), гончарной посуды (горшки, миски, кувшины, тарелки, цветочник), одежды, календаря, игрушек. В задачи конкурса входило приобщить «все бодрые, молодые творческие силы к созданию новых форм в области декоративно-архитектурного искусства, что принято называть художественной промышленностью. Ни одной старой

традиционной формы, ничего перепевного. Поощрения и осуществления достойны только проекты, свободные от тяжелого груза старых стилей, эпох, ушедших в историю»[446]. В духе поэтического призыва Маяковского: «Сегодня / до последней пуговицы в одежде / жизнь переделаем снова» — жюри конкурса (О. Брик, П. Кузнецов, И. Аверинцев, А. Родченко и представители профсоюзов) считало, что «искусство ближайшего будущего теснейшим образом должно слиться с жизнью, должно войти в обиход и все его стороны, все мелочи преобразовать так, чтобы на всем была печать подлинной красоты. Новая жизнь должна облечься в новые формы, и луч искусства должен проникнуть всюду, где трудящийся работает и отдыхает. Все мелочи обстановки этих помещений, будь то фабрика, общественное учреждение, рабочий или крестьянский дом, должны быть украшены и обработаны художником»[447]. Конечно, для реализации этой художественной утопии у Отдела ИЗО не было достаточных сил и средств. Но сама художественная утопия несла еще и агитационно-пропагандистскую функцию, создавая привлекательный образ будущего. Вместе с тем, вылившись в концепцию производственного искусства, эти идеи послужили базой для многих художественных начинаний русского авангарда и существенным образом предопределили его дальнейшее развитие.

12-я государственная выставка «Цветодинамос и тектонический примитивизм» (Б. Дмитровка, 11) по своим принципиальным установкам на станковую живопись оказалась диаметрально противоположной и прикладничеству, и нарождавшейся концепции производственного искусства. Она была задумана художниками А. Грищенко и А. Шевченко еще весной 1918-го как выставка «произведений станковой живописи в противовес графике или так называемой декорационной живописи, кулисной, живописи для столовых и пр. Первое место будет отведено картине в прямом понимании этого слова со всеми вытекающими отсюда качествами: краски, фактуры, композиции и т.д. Картины будут приниматься по жюри на основании оценки прежде всего живописных элементов картины»[448].

За год, прошедший от замысла до реализации, концепция выставки не изменилась, но определился состав экспонентов. Кроме А. Грищенко и А. Шевченко в выставке приняли участие 36 их учеников из 1-х СГХМ, каждый из которых выставил не более четырех работ. Грищенко демонстрировал 70 картин, Шевченко — 38.

В каталоге был помещен совместный А. Грищенко и А. Шевченко «Манифест», а также самостоятельные декларации (А. Грищенко «Цветодинамос», А. Шевченко «Динамо-тектонический примитивизм»). Отбросив «прикладничество всех родов и направлений, <...> быт, повествование, просветительный психологизм, мистику», а также концепции кубизма и футуризма, Грищенко и Шевченко заявили, что средство станкового искусства в тектонике (живописное построение), цвете и фактуре: «<...> 6. Линии, рисунок, раскраску, абсолютную плоскость мы оставляем графикам и прикладникам. 7. Трехмерное пространство, перспективу, скульптурную массу мы оставляем ваятелю и архитектору.

8. Живописная пластика, глубина, живописные массы и формы, для которых живым глубоким родником есть вся природа, действительность, жизнь, — вот наши камни, на которых мы строим новое искусство великой современной эпохи»[449]. Вместе с тем подходы художников к разрешению этих задач несколько различались. Согласно А. Грищенко, главным элементом триады (тектоника, цвет, фактура) был цвет, с помощью которого художник создает «динамос» (динамику) картины: «Отсюда — большие цвето-пластические массы, их встречи, ансамбли и комбинации; отсюда — незримое реальное (не натуралистическое) движение цвета высшего типа», передача «движения живописными средствами», передача «синтеза движения, а не его накипи путем линейного построения»[450]. А. Шевченко, наоборот, на первое место ставил тектонику. По его мнению, тектоническая композиция (живописное построение) основана «на постоянном перемещении и видоизменении реальных форм предметов до отыскания их полного равновесия на плоскости картины, ограниченной рамой, и до приведения их к значению живописных плоскостей, из которых строится картина. <...> В картине, собственно, следует передавать не самые предметы, а скорее то, что между ними; тогда только и можно передать их взаимоотношения, их сущность, а стало быть, и жизнь. <...> Картина — плоскость, значит, и выражать свою мысль мы должны при помощи живописных плоскостей. При помощи их цветосильности, гармонии, контраста и их взаимоотношений мы живописно выявляем их глубину, оставляя пространственность, не присущую искусству живописи»[451].

О выставке сохранились лишь краткие отзывы. Согласно одному из них, «живопись “Цветодинамос”, отличаясь конструктивностью и интенсивной красочностью, дает впечатление синтеза. Но попытки художников быть идеологами собственного творчества <...> следует признать ненужными и неудачными»[452]. В. Степанова рассматривала искания «цвето-тектонического примитивизма» как «необходимый корректив ко всем существующим течениям. Это течение, пользуясь главным образом формами экспрессионизма, дает новый подход, строя формы по законам цвета, а не раскрашивая заранее нарисованную графическую систему»[453].

Ряд картин А. Грищенко, демонстрировавшихся на 12-й выставке, был приобретен Вятским губернским музеем[454]. По воскресеньям на выставке объяснения работ давал руководитель 1-х СГХМ А. Шемшурин. Кроме того, планировались лекции А. Грищенко «Цветодинамос как новое направление русской живописи» и А. Шемшурина «А.В. Грищенко и А.В. Шевченко. Путь творчества»[455], однако сведений о том, состоялись они или нет, не найдено.

8-я и 9-я государственные выставки были закрыты 1 июня 1919 года; 7-я, 10-я, 11-я и 12-я продолжали работать в течение июня[456].

Государственный контроль, проводивший ревизию двенадцати выставок и следивший за правильностью расходования средств, пришел к заключению, что ВЦВБ «вместо руководящей роли устройства выставок, ограничилось ролью простого распределителя помещений и кредитов,

не проявив ни достаточной энергии, ни должной самостоятельности. Выставки производили тягостное впечатление, свидетельствующее в лучшем случае о застое русского искусства»[457]. Конечно, это была утилитарно-тенденциозная точка зрения, когда застоем объявлялось отсутствие сдвигов в сторону советской или пролетарской тематики, а отсутствие агитационно-пропагандистского эффекта означало, что «выставки не достигли своей цели — художественного просвещения масс»[458].

Художественные итоги двенадцати государственных выставок были подведены на страницах вестника Отдела ИЗО «Искусство». Согласно этим материалам, Отдел ИЗО выполнил поставленную перед собой задачу и показал почти всех представителей современного московского искусства. Однако содержание большинства работ старых художников не отражало современности и перепевало мотивы прошлого (голубые рыцари, пышные дамы, страусовые перья, развалины замков, барские особняки, вид их снаружи и изнутри, барышни 20-х и 30-х годов XIX века, пышные хлеба, роскошно уставленные столы, бутылки, изящные лощеные джентльмены, балерины, дамы и пр.). Из художественных течений и направлений были продемонстрированы реализм, импрессионизм, экспрессионизм, кубизм, беспредметничество и др.

> Реализм — новый метод, включивший в прежде достигнутое тщательную, почти натуралистическую обработку каждой данной поверхности, дал Стрежеминский[459] (8-я выст. № 395), хотя в смысле мастерства ему многого не хватает.
>
> Из не давших нового, но овладевших мастерством в том, что достигнуто ранее: <П.И.> Петровичев, <К.Ф.> Юон, <Ф.И.> Захаров, <А.М.> Корин, <С.А.> Виноградов.
>
> Импрессионизм — новых достижений по сравнению с прежними годами не дано. Выделяются мастерством <К.А.> Коровин, <Н.П.> Крымов, <Н.В.> Синезубов, <Я.Ф.> Шапшал, <А.И.> Трояновская, <П.Я.> Павлинов, <О.В.> Энгельс, <А.Г.> Якимченко, до некоторой степени <М.В.> Леблан, Бейгуль, Алексеев И.
>
> Экспрессионизм — новых достижений ни у кого, кроме Кандинского и Певзнера, не заметно. Кроме них мастерство проявлено у: Древина (в примитивах), Куприна, Осмеркина, Потехиной, Рождественского, Фалька, Чекрыгина, Жегина.
>
> Кубизм. Дальнейшего не дал. Почти все картины старых годов (1914—1916). По-видимому, замирает за отходом художников в супрематизм и беспредметную живопись.
>
> Как мастера кубизма проявились: Удальцова, Пестель, Попова, Клюн.
>
> Беспредметничество — освободившись от форм видимой природы, дало в супрематизме Малевича ряд простейших раскрашенных геометрических фигур. Далее последовали их сочетания и усложнения форм.
>
> Нынешний год дал: распыление форм (выст. № 1); независимость цвета от формы (выст. № 10 Родченко); отказ от цвета ради полного выявления живописи как таковой (Малевич, Родченко).

Кроме того, в нынешнем году произошло дальнейшее движение беспредметной скульптуры, начатой в прежние годы Татлиным в его рельефах. В работах Родченко она: 1) оторвалась от плоскости доски, стала действительно скульптурой, а не полу-скульптурой, как было у Татлина, 2) приобрела форму, недостаток которой в прежней скульптуре маскировался цветом и разнообразием применяемых материалов.

Мастерство проявили: Малевич, Родченко, Веснин, Попова[460].

Продемонстрировав зимой—весной 1919 года широкую панораму современного московского искусства, Отдел ИЗО под влиянием выводов госконтроля пришел к убеждению о необходимости изменить выставочную политику. Вместо реализации либерального принципа «все искусство — всему народу» было решено не демонстрировать свободно все формы искусства, а лишь те, которые могут послужить для строительства «будущего коммунистического искусства. Остальное пусть уходит туда, куда ушло время, его породившее»[461]. С этой целью предполагалось устраивать «выставки исканий», а из произведений старого искусства — «выставки мастерства». «Выставка картин должна быть боевым местом, той же баррикадной борьбой за искусство будущего»[462]. Следует, однако, признать, что в реальности выставочная политика ВЦВБ, хотя и претерпела изменения, но не сводилась к вновь провозглашенным принципам. Наряду с выставками, которые условно можно отнести к «выставкам исканий» или «выставкам мастерства», появились экспозиции агитационно-просветительного характера. Непонятно, к какому разделу отнести посмертную выставку А. Гумилиной или планировавшиеся персональные выставки художника Э. Шимана и художника-самоучки О. Слюсаренко.

В соответствии с новыми принципами выставочной политики, по-видимому, в качестве «выставки мастерства» была открыта 13-я государственная выставка художественных произведений из картин музейного фонда и работ Гончаровой и Ларионова (16? — 28 сентября 1919, Рождественка, 1)[463], приобретенных для Музея живописной культуры.

В середине ноября 1919 года была открыта 14-я государственная выставка (Остоженка, 53), на которой демонстрировались результаты конкурса на проект киоска для продажи газет (около 60 работ). О том, как присуждались премии, вспоминала В. Степанова:

Анти <А. Родченко> тоже делал проект на конкурс (девиз — «Бизиакс», проект беспредметный), и Штеренберг, узнав, наказывал Брику, участвующему в жюри, чтобы он отстоял премию для проекта Анти. Брик, конечно, соглашается: да, новое искусство и мы, левые, футуристы.

На жюри — Брик: это безобразие, проводить своих (когда <Б.Д.> Королев, не знавши девиза Анти, просто предложил премировать его проект, так как проект был самый интересный) и так далее в этом духе, и просил занести в протокол, что он против этого проекта... единогласно без него премия была Анти присуждена.

Затем приступают дальше к осмотру, и Брик просит премировать I премией модель киоска из картона, так как она понравилась наркому, потому что сделана красноармейцем (а что она сделана красноармейцем, — заключил Анти, сказал это Брику, а тот — наркому).

Жюри не соглашается, но Брик просит уступить ему и заявляет, что он снимает тогда свой голос против проекта Родченко — на этом условии жюри соглашается премировать модель.

При распределении вторых премий <А.И.> Иванов предлагает дать и вторую премию Родченко за второй проект и говорит, что жюри уступило Брику — теперь он должен уступить жюри, и Брик после прений уступает — Анти получил I и II премии[464].

Далее последовала 15-я государственная выставка агитационно-просветительного характера, на которой демонстрировались работы учащихся 1-х и 2-х СГХМ (эскизы революционных плакатов, портреты вождей революции).

Зимой 1919/1920 года вследствие технических трудностей, отсутствия топлива для выставочных помещений деятельность ВЦВБ была приостановлена до весны 1920-го, когда были открыты 16-я и 17-я государственные выставки.

16-я выставка (Б. Дмитровка, 11), открывшаяся 25 марта 1920 года, была посвящена творчеству К.С. Малевича[465] и демонстрировала его путь от импрессионизма к супрематизму (153 работы).

Ряд картин он начинает от невинных реалистически-импрессионистических этюдов, доводя до таких, где двумя способами белой фактуры на белом фоне выделяются белые же круги; где достигает своих высот беспредметное искусство. — На стене по очень правильному принципу повешено разъяснение, данное т. Ганом. <...> Т. Ган определяет задачи художника, как искания «веса, скорости и направления», а зрителю хочется знать, почему эти искания выразились в этих именно формах. <...> Т. Ган говорит, что после рассмотрения самых последних картин Малевича станет понятным, почему у его фигур раньше были зеленые лица.

<...> Вполне наглядным уроком выставки Малевича оказывается: неожиданно полное и последовательное развитие самых его «левых» результатов из данных старого искусства. Художник идет логическим путем; отвергнув в природе сначала одно, он затем мало-помалу отбрасывает самую предметность: и путь этот прямой и честный путь[466].

Ввиду большого интереса левой художественной молодежи к творчеству Малевича, Отдел ИЗО предполагал открыть выставку Малевича весной 1920 года и в Петрограде[467], но эти планы не были реализованы.

17-я государственная выставка в помещении Витрины искусств (Тверская, 42) явилась посмертной выставкой художницы А.М. Гумилиной и прошла незамеченной, не получив никаких откликов в прессе.

Между тем осенью 1919 года на основе мастерской без руководителя 1-х СГХМ стало складываться Общество молодых художников (Об-

молхуд, ОБМОХУ)[468], в которое вошли также некоторые учащиеся мастерских Г. Якулова и А. Лентулова. Первая выставка ОБМОХУ (2—16 мая 1920) была устроена в помещении 1-х СГХМ (Рождественка, 11). В ней участвовали 12 молодых художников: А. Наумов, С. Светлов, Н. Денисовский, С. Костин, В. Стенберг, Г. Стенберг, К. Медунецкий, В. Комарденков, А. Перекатов, А. Замошкин, М. Еремичев, Д. Яковлев. Согласно афише, на открытии выставки вступительное слово должен был сказать А. Луначарский, затем обещались выступления Л.Б. Каменева, О.Д. Каменевой, Д.П. Штеренберга, О.М. Брика и Г.Б. Якулова.

В прессе появился отклик:

> Выставка прошла незаметной, а была достаточно интересна.
>
> Для неискушенного зрителя все участники выставки были объединены их «футуризмом». Разница между ними, конечно, есть. Не в том дело, что один более, а другой менее талантлив; вопрос о даровании художника, решающий для старой критики, для наших обзоров оказывается достаточно побочным. <...>
>
> Картины одного неизбежно напоминают Бориса Григорьева, другого — Якулова. <...> Радует вот что: за самыми ярыми крайностями кроется стремление к <...> мастерству; чтобы статуя, если она, как у т. Стенберга, выполнена из листового железа, была бы крепко склепана; чтобы костяк чувствовался за телом, в какие бы доспехи ни облекал его т. Светлов. <...> Молодые художники не побоялись изображать не только рыцарей и мадонн: но по-своему, конечно, диковинно, непривычно, доказывая, что вовсе не изжиты старые образы, когда они попадают на свежее сознание[469].

Образность работ некоторых членов ОБМОХУ (учеников Г. Якулова) позволила В. Шершеневичу причислить Светлова, братьев Стенбергов и Денисовского к художникам-имажинистам[470].

Кроме театрально-декорационных работ демонстрировались проекты украшения улиц, домов, росписи поездов, портреты вождей.

Руководство Наркомпроса решило создать на базе ОБМОХУ агитационно-производственную мастерскую. Группу принял Луначарский и предложил работать в ведении Отдела ИЗО. Члены ОБМОХУ согласились и получили под мастерскую бывший магазин Фаберже (Кузнецкий мост, 4).

По поручению Отдела ИЗО члены ОБМОХУ изготавливали для Всероссийской чрезвычайной комиссии по ликвидации неграмотности плакаты-трафареты на темы ликбеза, борьбы с разрухой, антирелигиозные и др. Как вспоминал позднее В.П. Комарденков, эта работа была похожа на деятельность «Окон РОСТА» и заинтересовала Маяковского, заходившего в мастерскую ОБМОХУ, советовавшего, спорившего[471]. После назначения заведующим Театральным отделом (ТЕО) Наркомпроса В. Мейерхольда, ОБМОХУ включилось в работу ТЕО. Представителями от ОБМОХУ в ТЕО были Н. Денисовский и В. Комарденков. Члены группы изготавливали декорации к агитпьесам и лубкам («Огненный змей», «Петрушка», «Разруха», «Урок трудовой грамоты», «Трио»), ко-

торые потом демонстрировались во время поездок агитпоездов ВЦИК[472]. Мейерхольд даже предложил ОБМОХУ перейти в ведение ТЕО, но, как вспоминает В. Комарденков, после обсуждения этого предложения на собрании общества и совета Д. Штеренберга не покидать Отдел ИЗО Наркомпроса, ОБМОХУ отклонило предложение Мейерхольда, так как переход в ТЕО сузил бы и ограничил их работу[473].

Все, что делалось обществом (плакаты, эскизы декораций и костюмов, графические работы, скульптуры), все считалось коллективной работой и подписывалось одним словом «ОБМОХУ».

У московской публики, однако, сложился скандально-эпатирующий образ этого общества. Один из очевидцев свидетельствовал:

> Ежедневно утром, проходя по Кузнецкому мосту, на углу Неглинного проезда, я вижу группу обывателей, которые с удивлением и злорадством стоят перед витриной с кричащим заголовком «Обмоху», что на человеческом языке должно обозначать «Общество молодых художников».
>
> Дальше витрина гласит: «Искусство — всех вывозящая тачка из беременности недомыслия. Искусство — сперматозоидов сила. Наша доля хомутовать корсетом искусства, чтобы снять мозговой геморрой. Остроту современной живописи, как и момент напряженного совокупления, словами не объять» и т.д. и т.п.[474]

Если подобная витрина считалась «публичным непотребством и глумлением над здравым смыслом»[475], то не менее эпатирующим действием обладал и сборник «Октябрь в кубе» (М., 1920), написанный, отпечатанный и иллюстрированный Н. Прусаковым, А. Наумовым и С. Светловым. Цель сборника была заявлена прямо: «Создать условия, при которых бы атрофировалось все в человеке, к чему взывали искусство, религия и красота»[476]. Прежнее понятие искусства всячески дискредитировалось. Согласно новому понятию, искусство уравнивалось с ремеслом и техникой, определялось как «труд и знание, разум и воля»[477]. Подобная позиция была не столько изобретением ОБМОХУ, сколько общим деэстетизирующим поветрием, так или иначе осознаваемым и по-своему формулируемым деятелями искусств. В. Степанова записала в дневнике (март 1920): «Нельзя отрицать, что Советская Республика убила эстетизм. Все эстеты и слабосильные в искусстве зачахли и не могут работать»[478]. Н. Пунин тогда же свидетельствовал о настроениях Татлина и его учеников (июль 1920): «Острят как могут изо всех сил над живописью, искусством, модернизмом и пр. <...> “Никакого искусства, — сказал на днях Татлин, — пошлите искусство к ебени матери, все искусство — искусный, вот и все”, — это он рассердился на одного художника, что-то толковавшего о чистом искусстве»[479]. Члены ОБМОХУ лишь в более резкой и острой форме выражали ту же самую тенденцию к деэстетизации искусства.

О 18-й государственной выставке точных сведений нет. Это могла быть первая выставка ОБМОХУ, но более вероятно, что 18-й государ-

ственной выставкой стала открытая Отделом ИЗО Наркомпроса в начале июля 1920 года «Выставка художественных производств государственных мастерских» (Рождественка, 11)[480], на которой ежедневно давались объяснения.

О последовавшей затем, вне всяких нумераций и планов, однодневной уличной «Выставке живописи Натана Певзнера, скульптуры Н. Габо и школы Певзнера. Густав Клуцис» (15 августа 1920)[481], состоявшейся в открытом музыкальном павильоне на Тверском бульваре, сведений сохранилось не очень много. Очевидно, что главный смысл акции состоял в попытке участников утвердить собственный приоритет на некоторые идеи в контексте нарождавшегося конструктивизма. С этой целью был отпечатан в виде плаката «Реалистический манифест», подписанный Габо и Певзнером. В манифесте подвергнуты критике кубизм и футуризм и выдвинуто требование поставить основы искусства «на твердую почву реальных законов жизни»; в духе времени были отвергнуты понятия красоты, истинности, иллюзорность искусства и выдвинуты вместо них требования точности и закономерности:

> 1. Мы отвергаем в живописи Цвет как живописный элемент. <...> Цвет случаен и не имеет ничего общего с внутренним содержанием тел.
>
> Мы утверждаем ТОН тела — т.е. его светопоглощающую материальную среду единственной его живописной реальностью.
>
> 2. Мы отвергаем в линии ее начертательную ценность.
>
> В реальной жизни тел нет начертательных линий. Начертание есть случайный след человека на предметах, оно не связано с основной жизнью и постоянной структурой тела. Начертание элемент графики, иллюстрации, декорации.
>
> Мы утверждаем ЛИНИЮ только как НАПРАВЛЕНИЕ скрытых в теле статических сил и их ритмов.
>
> 3. Мы отвергаем объем как изобразительную форму пространства. Нельзя мерить пространство объемами, как нельзя мерить жидкость аршинами. Посмотрите на наше реальное пространство, что оно, если не одна сплошная глубина.
>
> Мы утверждаем ГЛУБИНУ как единственную изобразительную форму пространства.
>
> 4. Мы отвергаем в скульптуре массу как скульптурный элемент.
>
> Каждому инженеру уже давно известно, что статическая сила тел, их материальная сопротивляемость не зависит от их массы. Пример: рельса, контрфорс, балка и т.п.
>
> А вы скульпторы всех оттенков и направлений, вы до сих пор придерживаетесь векового предрассудка, будто объем нельзя освободить от массы. Вот мы берем 4 плоскости и из них строим тот же объем, что из 4-х пудов массы. <...>
>
> 5. Мы отвергаем тысячелетнее Египетское заблуждение искусства, считающее статические ритмы единственными элементами изобразительного творчества.

Мы утверждаем в изобразительном искусстве новый элемент КИНЕТИЧЕСКИЕ РИТМЫ как основные формы наших ощущений реального Времени.

Вот они пять непреложных принципов нашего творчества, нашей глубинной техники. <...> [482]

В контексте художественных идей, развиваемых в это время московскими и петроградскими левыми художниками, положения манифеста отражали последние искания этого круга лиц. Если в манифесте предлагалось ввести «кинетические ритмы» в изобразительном искусстве, то Татлин в это время уже работал над реализацией кинетической конструкции в модели «Памятника III Интернационала». А. Родченко, согласно дневниковым записям В. Степановой, еще в марте 1919-го работал над беспредметной скульптурой из картона (демонстрировалась на 10-й государственной выставке), фактически также отвергнув «массу как скульптурный элемент»; в марте 1920-го среди художников, занимавшихся экспериментально-пространственным творчеством, В. Степанова перечисляла также членов ОБМОХУ К. Иогансона, братьев Стенбергов, К. Медунецкого, причем подчеркивала, что «скульпторы их произведения не признают за скульптуру» [483]. Опыты отрицания цвета были продемонстрированы Малевичем и Родченко на выставке «Беспредметное творчество и супрематизм». Тот же Родченко с конца 1919 года (а особенно летом 1920) подошел в своих работах к конструктивной роли линии [484] и т.д. Таким образом, можно рассматривать выставку Певзнера и Габо как попытку соперничества главным образом с Родченко и Татлиным.

Один из московских художественных критиков, расценив экспозицию как «новое и весьма интересное начинание в области современного художественного делания», тем не менее констатировал несоответствие положений манифеста и демонстрировавшихся работ:

На Тверском бульваре (в музыкальной эстраде) выставлено несколько вещей трех художников, в широком «Реалистическом манифесте», расклеенном повсюду, провозгласивших лозунги, знаменующие новую еще как будто (— доколе!) художественную революцию. — Чтобы прочитать, воспринять мысль «Манифеста», нужно особое усилие; чисто теоретически хотелось бы отметить, что давно уже и безнадежно порвана связь между языком художников и языком публики; и что язык, вырабатываемый себе наукой об искусстве, ничего не имеет общего с тем и другим.

Автор этих строк находится в очень большом затруднении пред необходимостью дать отзыв о выставке тт. Певзнера, Габо и Клуциса. — Автору хорошо известна нетерпимейшая обидчивость художников вообще, чуть холодный анализ заставляет указывать на безнадежное противоречие между словом и делом творцов нового искусства. Автор готов принять или основные положения «Манифеста», готов обеими руками подписаться под его критикой футуризма — несмотря на всю наивность иных строк (напр., суждение о пространстве, что оно — «сплошная глубина») — или привет-

ствовать художников Тверской эстрады в качестве скромных продолжателей Пикассо. Но моста между «словом» и «делом» отказывается переносить его сознание. Ни «кинетических ритмов», ни «тона тела», ни даже! — «глубины» (в скульптурах т. Габо) не видит глаз, достаточно, однако, изощренный в тайниках современного искусства. <...> Не совсем ясна самая необходимость широковещательных афиш по поводу очень не новых явлений. Реклама? Но чем она кончится? — А пока перед эстрадой толпится народ <...>[485].

Сама выставка была более чем скромная.

На открытой эстраде Тверского бульвара, предназначенного для оркестра, были выставлены всего четыре картины (Певзнера и Клуциса, по две) и несколько скульптур Габо. Из живописцев следует остановиться на Певзнере, давшем мастерские вещи, в которых обработана одна отрасль кубизма — ритм, но того нового реализма, о котором писал Певзнер в манифесте, в картинах не оказалось. Клуцис выставил две недурно сделанные кубистические картинки. Габо дал неплохие вещи, напоминающие кубистические схемы, но сделанные иным материалом (скульптура), поэтому они приобретают значение скорее формальное, нежели существенное.

В общем, несмотря на то, что гуляющие по Тверскому имели возможность потолпиться возле эстрады, ничего сногсшибательного не произошло, и все кончилось ко всеобщему благополучию[486].

Следует отметить также условность фигурировавшего в названии выставки термина «школа Певзнера», к которой, видимо, был причислен Г. Клуцис. Очевидно, здесь подразумевалось руководство Н. Певзнером бывшей мастерской Малевича во 2-х СГХМ, главным мастером которой он был утвержден в начале февраля 1920 года[487]. В какой мере подмастерья, в течение года обучавшиеся у Малевича, стали через 6 месяцев «школой Певзнера», выяснить, по-видимому, не удастся. Но, судя по дальнейшей творческой эволюции Г. Клуциса, влияние Малевича явно превалировало.

Между тем в августе 1920-го шла интенсивная подготовка к 19-й государственной выставке (2 октября — 4 декабря 1920), открывшейся в помещении бывшего салона Михайловой (Б. Дмитровка, 11). Участвовали А.Е. Архипов, В.В. Кандинский, С.Т. Коненков, А.К. Коровин, К.А. Коровин, И.К. Крайтор, Н.П. Крымов, О.С. Малютина, С.В. Малютин, А.М. Родченко, Н.В. Синезубов, В.Ф. Степанова, Л.В. Туржанский. Также были выставлены работы коллектива Живописно-скульптурно-архитектурного синтеза (ЖИВСКУЛЬПТАРХ). В период подготовки выставки предполагалось также участие Д.П. Штеренберга и А.В. Шевченко. По мнению В. Степановой, Штеренберг «надеялся выдвинуться на ней <выставке. — *А.К.*>, как он выражается, что ему надо реабилитировать себя в общественном мнении»[488]. Однако уже в начале сентября он отказался от участия. В каталоге выставки предполагалось поместить статьи художников. А. Шевченко дал статью, но, по

свидетельству Степановой, «мы выкинули ее за явный выпад в сторону беспредметников»[489]. И. Крайтор отвел текст В. Степановой[490]. В результате каталог вышел вообще без статей, а Шевченко отказался от участия в выставке (ряд его эскизов демонстрировался лишь в разделе работ ЖИВСКУЛЬПТАРХа).

Три отдельные комнаты занимали работы Родченко, Степановой, Кандинского и Синезубова, по количеству произведений намного превосходивших всех остальных экспонентов[491]. А. Архипов, О. Малютина и С. Малютин выставили лишь по одной картине, С. Коненков — 3 деревянных скульптуры, А. Коровин — 4 этюда, К. Коровин — 7 работ, Н. Крымов — 6, И. Крайтор — 8, Л. Туржанский — 5.

Через три недели после открытия В. Степанова записала в дневнике:

> Впечатление от выставки, видимо, колоссальное. Многие интересуются Родченко, некоторые специально Варст <псевдоним В. Степановой>. Сначала казалось очень противно, что мы вернули Архипова и прочих, но сейчас, по прошествии некоторого времени, это даже не бросается в глаза. <...>
>
> В первый день открытия было до 1500 человек, было необычайное оживление, масса народа, преобладали учащиеся. Во второй день — 750 человек, были больше художники, по всяким причинам не попавшие в первый день. По данным Подотдела, пока средняя посещаемость до 231 человека. Для теперешнего положения, принимая во внимание всякие объективные условия, — это почти блестяще. <...>
>
> Общий говор, что выставка очень удачна. Ган находит, что она просто случайно вышла удачной, и надеется, конечно, что следующие будут еще лучше. Это, конечно, вопрос. Тут дело не в случайности, а в работах, и я искренно сомневаюсь, чтобы кто-нибудь мог потягаться с Анти. <...>
>
> Осмеркин[492] признался, что я настоящий живописец и что он не думал никогда, что я так могу писать. На выставке Профсоюза Нового Искусства[493] он о моих графиках и наклейках выразился, что это милые гротески.
>
> Вообще же все поздравляли меня именинницей, с бенефисом и т.п.
>
> Шемшурин нашел, что у меня краска переработанная, в резкое отличие от Анти (краска тюбиковая — отличие новатора), но она заставляет быть скучными сюжеты картин. Последнее является, по его мнению, вообще свойством творчества женщин.
>
> Шагал увидел колоссальную разницу наших работ в выявлении характера личности художника. У меня буйный, беспокойный темперамент, неуравновешенный, с известной долей хаоса; у Анти — холодный, спокойный, аналитичный, со стремлением к абстракции. Он сомневался, чтобы Анти мог хоть одну вещь, даже в начале художественной деятельности, написать сколько-нибудь предметную.
>
> Вообще же он не стесняясь, как мне показалось, довольно искренно выражал свое восхищение и, как и Шемшурин и Шор, заинтересованно спрашивал, что я буду делать дальше...
>
> По-моему, в этом направлении почти ничего.

Настойчиво предлагал обменяться рисунками.

Учащиеся в клубе[494] устроили дискуссию, посвященную выставке, но она не носила сериозного характера. Они взяли тон «ОБМОХУ» и вообще царствующий в последнее время — хулигански-скептический. В конечном результате выставка была названа «кухней», и что истинные картины были у Рембрандта. <...>

Шагал очень часто бывает на выставке. Анти говорит, что он не дурак, вместо того, чтобы разговоры разговаривать, он подучивается кой-чему.

Он сегодня <5 ноября 1920> говорил Анти, что у него бы с удовольствием поучился — «не откроете ли, — говорит, — вы мне кухню свою»[495].

Родченко демонстрировал 57 беспредметных работ, некоторые из которых были обозначены в каталоге под названием «Композиция» («летящая форма», «черное на черном», «плотность и вес», «плотность», «густой цвет», «светлый тон», «легкость», «цвет», «острая» и др.). Другая часть его работ 1919—1920 годов выставлялась под общим названием «Конструкция». Эти работы из серии «Линиизм» представляли собой новый вид беспредметного творчества (линия и фон) и были сделаны путем различных комбинаций цветных или белых линий (прямые, окружности, дуги) на черном или цветном фоне. Работы Родченко сопровождались вывешенной на стене декларацией «Все — опыты», в которой он объявлял, что в каждом произведении делает «новый опыт без плюса своего старого» и в каждом произведении ставит другие задачи[496]. На пути эволюции левой живописи от беспредметного изображения к конструированию и выходу из пределов холста в пространство «линиизм» стал определенным шагом вперед. Лишь технические трудности (отсутствие сварки или пайки) помешали Родченко реализовать пространственный вариант «линиизма» в виде линейной скульптуры из проволоки. Впоследствии Родченко записал в дневнике: «Линии мною были написаны в 1919 году, выставлены в 1920-м. Никто из художников не признал их за живопись. Но в конце 1920-го и в 1921 году появились подражатели, и многие говорили, что линии, как схема конструкции, им открыли глаза на построение вообще. Считаю, что, открыв в живописи линию, я дал и всему искусству впервые понятие об основе построения»[497].

В отличие от Родченко, демонстрировавшего работы только двух последних лет, В. Кандинский выставил 57 произведений за 1909—1920 годы. Он не был захвачен массовым стремлением художников-беспредметников к переходу от изображения к конструированию и продолжал развивать свое направление «духовного искусства». Один из художников-реалистов (будущий ахрровец) так отзывался о картинах Кандинского, показанных на 19-й государственной выставке:

Желтые, синие и красные тона Кандинского «говорят» на своих различных синих, желтых и красных языках. Но они еще не организованы в симфонию. Над первобытным хаосом витает «дух», но еще не слился, не живет в нем, не оплодотворяет его. У Кандинского «деликатный» женский

почерк, живопись его это женщина, уверяющая, что она «сама» родила без помощи мужчины (от духа святого). <...> Живопись Кандинского — это живопись «нашего нервного века», погибшего под грохотом 40-дюймовых орудий, доживает по инерции свои последние дни. Говорить об отдельных картинах Кандинского нельзя. Они ничего не изображают и никак не называются. «Композиция», «импровизация», «opus 7» (300×200), «смутное», «ясность» равно ничего не говорит, да и композиция сомнительна. Все «смутно» и не ясно, как и печатное предисловие автора, висящее при входе в комнату Кандинского. Такое литературное предисловие равно ничего не разъясняет, ибо разъяснять нечего. Форма соответствует содержанию. В самом деле, Кандинский чисто живописными средствами непосредственно и точно передает «неясный лепет души», вибрацию тончайших чувств, «томление духа».

Язык цвета играет здесь доминирующую роль.

Через импрессионизм <...> Кандинский идет к чистой самодовлеющей живописности, к колористическому гурманству. <...>

Как-то особняком стоит на этой выставке деревянная скульптура Коненкова. (Особенно интересна «Мужская голова».) Небольшую комнату занимают картины и офорты Н. Синезубова, художника, идущего от Сезанна. Пожалуй, более удачными следует считать Nature morte и портреты, «крепко» написанные. Менее удачны композиции «от себя».

Совершенно случайным представляется на этой выставке участие таких художников, как Архипов, К. Коровин, С. Малютин, Туржанский и Крымов, притом картинами в общем не новыми. Упрек, относящийся больше к устроителям. Этот уголок бывшего «Союза русских художников» никак не сочетается с выставкой в целом. Совершенно неудачны вещи Крайтора, мыслимые лишь на выставке-распродаже былых времен[498].

Отдельную комнату на выставке занимали работы коллектива ЖИВСКУЛЬПТАРХ (1919—1920). Демонстрировались эскизы проектов и проекты зданий, представленные архитекторами С.В. Домбровским, Н.И. Исцеленовым, В.Ф. Кринским, Н.А. Ладовским, Г.М. Мапу, А.М. Рухлядевым, В.М. Фидманом, скульптором Б.Д. Королевым, живописцами А.М. Родченко и А.В. Шевченко.

Краткая история ЖИВСКУЛЬПТАРХа[499] такова. 6 мая 1919 года при скульптурном подотделе Отдела ИЗО Наркомпроса была создана комиссия по разработке вопросов скульптурно-архитектурного синтеза (Синскульптарх). В комиссию вошли скульптор Б. Королев (председатель) и семь архитекторов: С. Домбровский, Н. Исцеленов, В. Кринский (с июля 1919), Н. Ладовский, Я. Райх, А. Рухлядев, В. Фидман. Согласно информационной заметке, «основной задачей своей комиссия считает создание архитектурного сооружения, объединяющего собой все достижения отдельных искусств. Работа комиссии выражается в заслушивании докладов, обмене мнений, подготовке эскизного графического материала»[500]. Заседания проходили два раза в неделю (по вторникам и пятницам).

На втором заседании комиссии Синскульптарх (9 мая 1919) был заслушан доклад Исцеленова «О возрождении чистого значения архи-

тектурного сооружения — как храма нового культа». Обсуждение доклада с целью выработки нового типа общественного здания — «Храма общения народов» — продолжалось 5 месяцев (до сентября 1919). За это время на 42 заседаниях Синскульптарха разрабатывались и обсуждались эскизы «Храма общения народов» как здания, предназначенного для организации массовых действ (митинги, собрания, празднества, шествия, представления и т.п.), обсуждались сами понятия архитектуры и скульптуры, подчеркивалась необходимость освободить архитектурную форму от утилитарных требований и вернуть ей относительную художественную самостоятельность.

Постепенно состав комиссии менялся. В августе 1919-го из нее вышли Домбровский и Рухлядев, а в середине ноября 1919-го в комиссию были включены художники А. Родченко и А. Шевченко, после чего она стала называться Комиссией живописно-скульптурно-архитектурного синтеза. Кроме того, в ЖИВСКУЛЬПТАРХ вошел архитектор Г. Мапу, эпизодическое участие в работе принимали также архитектор А. Кесслер, скульпторы В. Мухина и Б. Терновец. С этого момента комиссия перешла к разработке таких новых типов зданий, как Дом-коммуна (Коммунальный дом) и Дом Советов (Совдеп). Часть этих проектов и эскизов (90 работ) была показана на 19-й государственной выставке.

Согласно позднейшей оценке Н. Ладовского, экспозиция ЖИВСКУЛЬПТАРХа «прозвучала как взрыв всех основ. Под влиянием этой выставки студенческие массы перешли в наступление против своих устаревших руководителей и их методов. Это наступление отличалось победой на учебном фронте ВХУТЕМАСа, введшего предложенную мною новую программу психоаналитического метода преподавания и рационалистического взгляда на архитектуру. Я склонен считать это событие в связи с революционностью студенчества решающим не только для судьбы преподавания архитектуры в вузах, но и для полевения всей архитектуры Москвы»[501].

19-я выставка, безусловно, стала этапным событием в истории русского авангарда: с одной стороны, был полностью подготовлен прорыв из беспредметной живописи в конструктивизм, с другой — демонстрация работ ЖИВСКУЛЬПТАРХа послужила толчком к формированию одного из направлений архитектурного авангарда — рационализма.

Уже в период работы 19-й государственной выставки в Петрограде в мастерской Татлина демонстрировалась модель «Памятника III Интернационала» (8 ноября — 1 декабря 1920), после чего модель была перевезена в Москву и выставлена в Доме Союзов на грандиозной показательной выставке всех народных комиссариатов к 8-му съезду Советов, открывшейся 23 декабря 1920 года[502]. Продолжением этой выставки стала организованная в том же Доме Союзов и открытая в марте 1921-го выставка к X партсъезду, в состав которой также вошла модель «Памятника III Интернационала». По воспоминаниям В. Комарденкова, «Татлин давал делегатам съезда объяснения»[503]. Впрочем, на приверженцев реализма такие объяснения не действовали. По мнению одного из них,

<...> Проект памятника III Интернационалу, помещенный на выставке 8-го съезда Советов в Доме Союзов, представляет собою комбинацию геометрических фигур: параллелепипеда, конуса и шара, заключенных в железную клетку, суживающуюся кверху и расположенную под углом 45°. Почему такой nature morte из геометрических тел должен изображать идею III Интернационала, неясно[504], т.к. никакого конкретного образа нет, который бы сразу давал почувствовать идею художника и воспринять его непосредственно, как художественное произведение. Идея эта далеко «запрятана», она просто застряла в черепной коробке Татлина и зрителю не передается. Невозможно в искусстве выразить общечеловеческую идею посредством отвлеченных геометрических тел. <...> Да и сам автор, видимо, это чувствовал, т.к. тут же рядом повесил длинное пояснение, долженствующее убедить зрителя в том, чего нет в самом проекте. <...> Т.о. проект сам по себе представляет пустое место, голую абстракцию. А пояснение просто не убедительно, т.к. художник на деле этого не доказал. Пролетариату нужен такой памятник, который бы представлял реальный образ и действовал бы непосредственно организующе на самые широкие массы и был, т.о., общедоступен их пониманию. В проекте Татлина все эти существенные для всякого монументального искусства условия совершенно отсутствуют.

Проект этот лишь говорит о том, как кубист Татлин понимает III Интернационал и что кубистам не следует браться за такие грандиозные задачи. Пролетариат и они говорят на разных языках[505].

Сходную позицию в оценке работы Татлина занял А. Луначарский:

Тов. Татлин создал парадоксальное сооружение, которое сейчас еще можно видеть в одной из зал помещения профсоюзов. Я, быть может, допускаю субъективную ошибку в оценке этого произведения, но если Гюи де Мопассан писал, что готов был бежать из Парижа, чтобы не видеть железного чудовища — Эйфелевой башни, то, на мой взгляд, Эйфелева башня — настоящая красавица по сравнению с кривым сооружением т. Татлина. Я думаю, не для меня одного было бы огорчением, если бы Москва или Петроград украсились таким продуктом творчества одного из виднейших художников «левого» направления. <...> Левые художники — пока они остаются самими собой — фактически так же мало могут дать идеологически революционное искусство, как немой сказать революционную речь[506].

Конечно, подход с позиций традиционной эстетики, как и с предвзятым требованием «идеологически революционного искусства», не мог привести к положительной оценке. Работа Татлина не влезала в эти шаблоны.

Но если художники-реалисты безуспешно искали в проекте Татлина образ или идею III Интернационала, то деятели левого искусства видели в модели памятника прежде всего новую художественную форму, созданную на основе синтеза архитектурных, скульптурных и живо-

писных принципов и сочетающую художественность с утилитарностью. Н. Пунин квалифицировал проект памятника как «глубокий прорыв в мертвом кольце перезрелого упадочного искусства нашего времени», «как международное событие в мире искусств»[507].

До появления проекта памятника попытки левых художников выйти из плоскости холста в пространство приводили к созданию беспредметных работ (контррельефы, беспредметная скульптура). Работа Татлина возвращала пространственные конструкции от беспредметности к реальной архитектурной форме принципиально нового типа, от абстрактных экспериментов к утилитарным целям. Новизна архитектурного решения состояла в том, что несущая конструкция не пряталась внутри сооружения, а была вынесена наружу и поддерживала сужающуюся кверху спираль, опоясывавшую функциональные помещения в виде куба, пирамиды, цилиндра и полусферы, которые, в свою очередь, один над другим были подвешены внутри сооружения и могли вращаться вокруг оси.

Татлиновский проект был воспринят как манифест и со временем стал восприниматься не только как декларация конструктивизма, но и как один из символов русского авангарда в целом.

Параллельно Отделом ИЗО Наркомпроса была открыта 20-я государственная выставка (20 декабря 1920 — январь 1921, Б. Дмитровка, 11), на которой демонстрировались работы группы художников «Московский салон».

Следом за ней в том же помещении (Б. Дмитровка, 11) состоялась 21-я государственная выставка (27 февраля — 10 апреля 1921)[508]. Участвовали Д.П. Штеренберг, А.А. Моргунов, А.И. Иванов, Я.С. Паин, А.С. Левин, М.П. Беляев, И.В. Аверинцев, Б.А. Дьяконов, К.К. Зеленевский, В.И. Ногтев, Е.В. Орановский, В.Г. Орлов, Н.А. Шевердяев[509].

Сколь-нибудь серьезных критических обзоров этой выставки не появилось. Сторонники же реализма с фельетонной хлесткостью обрушились на экспозицию, торопясь довершить художественное ниспровержение работников Отдела ИЗО Наркомпроса, отстраненных к этому времени от руководства искусством. Один из таких рецензентов писал о выставке:

> <...> Здесь представлены произведения иногда весьма и весьма многочисленные, кажется, всех, кто служит в «ИЗО» и когда-либо брался за кисть.
>
> Многочисленные и иногда до ужаса плодовитые незнакомцы, иногда впервые дебютирующие, от знакомства с которыми приходишь в такое уныние, что положительно не находишь ни одной фамилии, о которой стоило бы упомянуть, исключая м. б. двух-трех «подающих надежды» на средние живописные способности. Какое-то исключительное сборище благополучных бездарностей, творения которых настолько «потрясают» своей ординарностью и убожеством воображения, отсутствием творческой мысли и дилетантизмом техники, что, вспоминая все худшее на прежних выставках-лавочках, где втаптывались в грязь понятия искусства и труда, не припомнишь более удручающего впечатления, чем производимое настоя-

щей выставкой отдела ИЗО. Все до ужаса прилично. Никакого намека на дерзания, кроме разве курьезной попытки введения еще нового термина «обжективизма».

Единственную фамилию, стоящую упоминания, можно назвать Д.П. Штеренберга, особо выделяющегося своими работами среди моря пошлости, но опять-таки с отрицательной стороны. <...> Хочется «белугой выть» от тоски при виде длинной вереницы однообразнейших «под вывеску» закрашенных одним тоном холстов и холстиков с натуралистической имитацией конфеток, чашек, губок, писем, фотографий, пирожных, салфеток и скатертей, под гребенку причесанных, с соблюдением рельефа, «как у настоящих». <...> От этого «материалистического понимания» природы и предметов, именуемого автором «материальной живописью», веет безвкусием, пошлостью и мещанством <...> [510].

Конечно, приверженцам идеологического тенденциозного искусства аскетические натюрморты Д. Штеренберга должны были казаться безыдейной живописью. Внутренние задачи и пути левого искусства реалистам были чужды и неинтересны. Между тем появление термина «обжективизм» свидетельствовало об углублении идейно-художественной дифференциации среди левых художников. Кто конкретно из художников, участвовавших в 21-й государственной выставке, провозгласил обжективизм, остается неясным. Однако очевидна близость этого понятия с «материальной живописью» Д. Штеренберга, и отчетливое разграничение его с конструктивизмом, и даже в определенной степени оппозиционность последнему.

Развитие идейно-художественных концепций в 1920—1921 годах было тесно связано с деятельностью Института художественной культуры (ИНХУК), на заседаниях которого разгорались теоретические дискуссии, вырабатывались новые понятия и представления об искусстве, создавались группы единомышленников. Конкретные творческие результаты этой деятельности демонстрировались на ряде выставок, внедрялись в учебный процесс ВХУТЕМАСа, где преподавали многие члены ИНХУКа, и, теоретически осмысленные, существенно повлияли на всю дальнейшую эволюцию русского авангарда.

История ИНХУКа насчитывает несколько этапов, изученных с разной степенью подробности. Мы дадим общий обзор, основываясь на уже известных материалах.

В декабре 1919 года инициативная группа художников (В.В. Кандинский, В.Ф. Франкетти, А.М. Родченко, В.Ф. Степанова, Н.И. Шестаков и др.) решила организовать Совет Мастеров художников-живописцев [511]. Первоначально предполагалось, что в Совет Мастеров войдут художники всех направлений, и в предварительных списках фигурировали фамилии 41 художника, однако в четырех общих собраниях (17 и 29 января, 28 февраля и 6 марта 1920) приняли участие лишь 18 человек, из которых лишь трое (Кандинский, Родченко, Шестаков) присутствовали

на всех четырех. «Временные положения о Совете Мастеров», принятые на третьем собрании, констатировали, что

> 1) Совет Мастеров есть добровольная, свободная, независимая ассоциация мастеров. Цель ассоциации — служение интересам народа на почве художественных заданий: разработка вопросов теории и практики искусства.
>
> 2) По отношению к Государственным художественным органам Совет Мастеров ограничивает свои задачи работами консультативного характера. В частности, возбуждает инициативу по различным мерам, направленным на развитие художественной жизни в стране.
>
> 3) Совет Мастеров, не вдаваясь в обсуждение материальных и правовых условий жизни художников, разрабатываемых и проводимых Всерабисом, является двигательной силой в вопросах искусства и связанных с ним идей. <...>

По свидетельству В. Степановой, первоначальной целью Совета Мастеров было «улучшить положение художника-мастера». Она записала в дневнике о первом заседании:

> Было нас 10 человек Кандинский, Шестаков, Бехтеев, Фальк, Нивинский, Родченко, Шевченко, Франкетти, Лентулов и я — затесался еще Волнухин, которого пригласили как представителя от «старых» скульпторов, когда хотели объединить изобразительное искусство всех отраслей. Он скоро ушел от холода...
>
> Электричество не горит, 5 ч. вечера, сидели сначала впотьмах и усиленно дымили папиросами. Раздобыла я лампу... Наконец зажглось электричество...
>
> Настроение у всех оживленное, сперва были очень серьезны, но затем начали разражаться смехом, который особенно возбуждал Лентулов. Он был очень доволен, как выразился, что избавились от бездарностей.
>
> Конечно, Совет мастеров твердо решили организовать, чтобы выхлопотать у правительства возможность существовать и работать хотя бы группе мастеров[512].

Однако вскоре художники, надеявшиеся получить через Совет Мастеров пайки, мастерские, топливо, одежду и т.п. блага, разочаровались в Совете и перестали ходить на общие собрания. Кроме того, по предложению Д. Штеренберга на четвертом заседании Совет Мастеров был переименован в Институт художественной культуры. Кандинскому и Юону было предложено разработать программу деятельности Института. Была образована комиссия по выработке программы (Кандинский, Куприн, Шестаков, Юон), а 27 и 30 марта 1920 года на расширенном заседании комиссии были приняты «Программа Теоретической секции Института» (по проекту Кандинского) и «План деятельности Института художественной культуры» (по проекту Юона). Программа Кандинского включала анализ как искусства в целом, так и основных элементов

отдельных видов искусств; выявление закономерностей, обуславливающих воздействие произведений искусства (живописи, скульптуры, архитектуры, музыки, танца) на человека. Большое значение придавалось поискам аналогий между средствами воздействия в различных видах искусства[513]. По плану Юона, целью работы Института должно быть: «создание Большого стиля и Большого Искусства нашего времени путем установления тесной связи между всеми видами искусств, с одной стороны, и Промышленностью и Фабрично-заводской деятельностью, с другой стороны», «вовлечение широких народных масс» и «объединение художественных деятелей».

«Программа» Кандинского и «План» Юона определяли теоретическую и практическую область деятельности Института, однако с апреля 1920-го начала побеждать точка зрения, что Институт является научно-теоретической, а не творческо-практической организацией. На собрании под председательством Кандинского было решено практическую часть при Институте не создавать. Тем не менее вопрос об организации ее все время обсуждался на заседаниях Института.

Состав ИНХУКа (сокращенное название принято 5 мая 1920) постепенно менялся. В члены Института были приняты скульптор Б.Д. Королев, теоретик А.М. Ган, музыковед Н.Я. Брюсова, художник А.Д. Древин, скульптор А.Т. Матвеев, художник В.Г. Бехтеев, композитор А.А. Шеншин и др. По предложению Кандинского в ИНХУКе были организованы новые структурные единицы — рабочие группы, входившие в состав возглавляемой Кандинским единственной теоретической секции Института, переименованной в конце мая 1920-го в секцию монументального искусства. Общее собрание Института практически перестало функционировать, и вся работа ИНХУКа оказалась сосредоточенной в этой секции, в которой были созданы рабочие группы по живописи и танцу.

К концу мая 1920 года организационный период формирования ИНХУКа был завершен. Институт имел программу, устав и был официально зарегистрирован при Отделе ИЗО Наркомпроса. Программа ИНХУКа, разработанная Кандинским, легла в основу работы секции монументального искусства. Из пяти перечисленных в программе видов искусства предпочтение отдавалось анализу живописи, музыки и танца. Исследования в области живописи возглавлял Кандинский, в области музыки — Н. Брюсова, танца — Е. Боричевский.

В состав секции монументального искусства входили те же члены ИНХУКа, которые числились еще в Совете Мастеров (Кандинский, Попова, Родченко, Синезубов, Степанова, Фальк, Франкетти, Шевченко), и те, которые были приняты в Институт на первых общих собраниях (Брюсова, Королев, Шеншин и др.). Кроме членов ИНХУКа в работе секции принимали участие сотрудники и гости (А.А. Шемшурин, И.Н. Розанов, А.А. Сидоров, Е.П. Павлов, А.В. Бабичев, В.Г. Шершеневич, Ф.Ф. Платов и др.). На заседаниях секции читали доклады Кандинский «Основные элементы живописи. Их сущность и ценность» (2 июня 1920), Брюсова «Об элементах музыки» (26 мая 1920), Королев «Об элементах скульптуры» (7 июля 1920), И. Розанов «Об элементах поэ-

зии» (4 августа 1920). 11 августа был заслушан доклад Ф. Платова, предлагавшего создать экспериментальную лабораторию, задачей которой должно быть «определение и выяснение количества энергии, необходимого для эмоциональной оценки произведения», так как, по его мнению, «искусство есть приложение своего умения с минимумом энергии». Экспериментальную лабораторию Платова единогласно отвергли и вскоре вообще отказались от докладов гостей.

В. Степанова так охарактеризовала восьмимесячный период работы:

> Инхук начинает окончательно сформировываться. Многие члены отпадают от нашей секции Монументального искусства. Шевченко бросил ходить <...>. Хочется сказать, что это учреждение должно даже в самом ближайшем времени быть очень интересным.
>
> Из музыкантов интересен Шеншин как теоретик со здоровыми, точными, новыми взглядами. Брюсова — с большой долей мистицизма (как про нее говорит Ган) — она не может широко охватить все и имеет какой-то ограниченный круг, дальше которого она плохо усваивает, но в пределах этого круга она достаточно интересна.
>
> Шеншин хорошо улавливает то, что еще оформляется, и отличается у нас способностью давать сжатые определения и формулировки.
>
> Василич <В.В. Кандинский> старается держать курс точно на духовное.
>
> Предметом наших занятий служит сейчас отыскание элемента искусства, который еще не установлен. Мы все еще путаем элемент живописи, скульптуры и т.д. с элементом искусства вообще.
>
> Затем элемент творческий и элемент материальный все тоже еще никак не поддаются точному разграничению, один забегает в другой. И области их часто перемешиваются.
>
> Наша работа еще страдает от неполноты состава секции, так как все-таки бывают непосещения.
>
> Но, в общем, посещаемость довольно хорошая. Я заметила, что в те времена, когда все в сборе, — работа идет куда лучше.
>
> Мне лично приходится много ухлопывать времени на Инхук — вести достаточно точные протоколы с дискуссиями, систематизировать весь материал теоретический, или проще — занимаюсь всей фактической бумажной работой[514].

С октября 1920 года работы секции переориентировались на изучение взаимосвязи живописи, танца и музыки. В дополнение к рабочей группе по живописи были созданы рабочие группы по танцу и музыке. 13 октября 1920 года на заседании секции был заслушан доклад Е.П. Павлова «О танце». Докладчик анализировал элементы музыки и танца, а также связи танца с живописью. Он стремился выявить, как отражается в танце «ритм и форма музыкального произведения, контрапункт и метр».

Между тем в секции уже назревал и вскоре произошел раскол на сторонников Кандинского и сторонников Родченко. 24 ноября 1920 года состоялось последнее заседание секции, в котором участвовали обе фракции. 25 ноября 1920-го В. Степанова записала в дневнике:

> Инхук «окандинскился» совершенно: метод работы Инхука дошел до последней стадии непосредственного творчества, когда порядок дня определяется случайно сказанной кем-нибудь из членов фразой.
>
> Все переходит на неуловимую эмоцию, на духовную необходимость, которую никак нельзя охарактеризовать и выразить (даже!) словами.
>
> Мы, формалисты и материалисты, решили сделать взрыв, создав особую группу объективного анализа, от которой Кандинский и Брюсова бегут как черт от ладана.
>
> К нам присоединяется Попова, Бубнова и Синезубов. Остались Кандинский, Брюсова и Шеншин.
>
> А в общем, Инхук сейчас доведен до семи фактических членов и трех вечно отсутствующих!
>
> Это система «семейной работы» Кандинского. Против него у меня и, видимо, у всех нас наросло значительное отвращение к эмоциональности, «рисуночной» и цветовой форме, построению на «аллогике», которую никак не уловишь.
>
> Он крепко проникся «символизмом» и каким-то вечным началом — отсюда «долой перегородки», «искусство вне времени и пространства» и прочая белиберда[515].

Уже с 3 ноября 1920 года начал действовать созданный по инициативе Родченко «параллельный» президиум ИНХУКа, а с 23 ноября — рабочая группа объективного анализа. Раскол был вызван различием творческих устремлений художников. Вокруг Родченко объединились те художники, которые видели перспективы развития художественного творчества во взаимодействии со скульптурой и архитектурой, а не с музыкой и танцем, чему основное внимание уделяли сторонники Кандинского.

Секция монументального искусства продолжала работать до начала 1921 года, пока на общем собрании ИНХУКа (12 января 1921) обострившиеся разногласия не привели к расколу. Поскольку в ИНХУК было принято большое число сотрудников Группы объективного анализа (Н.А. Удальцова, А.Д. Древин, А.В. Бабичев, Г.А. Стенберг, К.К. Медунецкий, В.Ф. Кринский, Н.А. Ладовский), соотношение сил между противоборствующими фракциями изменилось в пользу сторонников Родченко. 27 января 1921 года члены секции монументального искусства (Кандинский, Павлов, Синезубов, Успенский, Шеншин) ушли из ИНХУКа. Представители Отдела ИЗО Наркомпроса Д. Штеренберг и О. Брик, присутствовавшие на заседании в качестве гостей, пытались предотвратить раскол путем реформы ИНХУКа, пересмотрев его устав, дав полнейшую автономию различным секциям. Однако Кандинский с товарищами предпочли уйти. Свои исследования они продолжили на физико-психологическом отделении Российской академии художественных наук (РАХН).

Оставшиеся в ИНХУКе художники Рабочей группы объективного анализа (название группы дано в полемике, так как сторонники Родченко считали метод работы Кандинского «субъективным») развернули дискус-

сию «Анализ понятия конструкции и композиции и момент их разграничения», в ходе которой на первый план была выдвинута проблема конструкции[516].

Новый президиум ИНХУКа (А. Родченко — председатель, О. Брик, Н. Брюсова, А. Бабичев, В. Степанова; кандидаты — Л. Попова, В. Кринский) был избран на общем собрании 4 февраля 1921 года. Это решение официально закрепило сложившееся положение, так как Родченко уже с ноября 1920 года возглавлял «параллельный» президиум, который к 1 февраля 1921-го провел уже 28 заседаний. Тогда же был выработан план деятельности и программа Рабочей группы объективного анализа. Разыскавший эти документы в частных архивах С.О. Хан-Магомедов пишет: «*Предмет занятий* определялся в программе как "экспериментальное научное расследование предметов искусства: 1) в их целом, 2) взаимоотношениях, 3) частях и 4) идеологии", а *метод* работы как "1) Исследование организации и утверждение форм организации современного искусства. 2) Определение предметов искусства в целом и в частях, их рода, вида и эволюции. 3) Классификация предметов искусства на основные, привходящие" и т.д. Судя по некоторым документальным материалам группы, *основными элементами* считались композиция, конструкция, ритм, цвет, форма, а привходящими — иллюзорность, изобразительность, эмоция и др.»[517].

С января по апрель 1921 года в ИНХУКе протекала дискуссия, вошедшая в историю левого искусства как «дискуссия о соотношении конструкции и композиции». За 4 месяца было проведено 9 заседаний Рабочей группы объективного анализа. Членов группы прежде всего интересовала роль конструкции, а не проблема соотношения конструкции и композиции. Конструкция понималась в двух планах: конструкция инженерная и конструкция как закон организации элементов художественного произведения. На втором заседании были зачитаны определения конструкции и композиции. По мнению В. Бубновой и Л. Поповой, конструкция — это «цель и необходимость, целесообразность организации», а композиция — «закономерное вкусовое распределение материала». По мнению В. Кринского, конструкция выражает движение сил в системе построения линий, плоскостей или пространственных форм, причем система построения предполагает взаимодействие элементов конструкции. Н. Ладовский дал определение технической конструкции как соединения «оформленных материальных элементов по определенному плану-схеме для достижения силового эффекта». Он считал «главным признаком конструкции то, что в ней не должно быть лишних материалов и элементов. Главное отличие конструкции — иерархия, соподчиненность». Это последнее определение учитывалось затем всеми участниками дискуссии независимо от того, соглашались с ним или нет. Определение Ладовского проверили на основе анализа художественных произведений живописи, скульптуры, архитектуры. Анализировали произведения художников К. Коровина, А. Архипова, А. Моргунова, П. Наумова, О. Розановой, К. Малевича, Н. Крымова, К. Медунецкого, А. Родченко, П. Кончаловского, В. Степановой, В. Кандинского. На-

личие элементов композиции и стремление к конструкции было отмечено у Малевича, Кандинского, Розановой, Моргунова, Степановой, Медунецкого. А живописные произведения Родченко были единодушно признаны конструктивными.

В ходе дискуссии выявились различия в понимании конструкции среди членов Группы объективного анализа. И. Клюн, А. Древин, Н. Удальцова пытались найти конструкцию в живописи, считая, что выход из плоскости холста в пространство не увеличивает возможности выявить конструктивность произведения. Они видели конструктивность прежде всего в характере использования живописных средств выразительности. Л. Попова связывала конструкцию с целесообразной организацией элементов, противопоставляя ее композиции как «вкусовому подходу», «эстетическому расположению» элементов. К. Медунецкий и Г. Стенберг считали, что конструкция предполагает отказ от эстетизма, и стремились к уходу из живописи в пространственные технические конструкции. Когда в процессе дискуссии проекты конструкций членов ОБМОХУ были расценены «некоторыми выступавшими (Л. Поповой, Н. Удальцовой и др.) как "чистый эстетизм" и "эстетическая конструкция", они протестовали против этого и говорили о том, что их главной задачей было: "целесообразно соединить железо и стекло", "выявление новой формы в пространстве", так как "конструктивисты будут строить вещи утилитарного характера — мост, город, дом" (Медунецкий), что конструкция — это целесообразное использование материальных форм (Г. Стенберг), что их "проекты конструкций" предназначены для инженерных сооружений, это "пример не художественной, а технической конструкции" (В. Стенберг)»[518]. Дискуссия размежевала членов Группы объективного анализа и способствовала образованию внутри нее обособленных творческих коллективов.

18 марта 1921 года в ИНХУКе была создана Рабочая группа конструктивистов[519], в которую вошли А. Родченко, В. Степанова, К. Медунецкий, К. Иогансон, В. и Г. Стенберги, А. Ган. 26 марта 1921-го сформировалась Рабочая группа архитекторов: Н. Ладовский, В. Кринский и др. 8 апреля 1921 года организовалась группа скульпторов: Б. Королев и др. 14 апреля 1921-го провела свое первое заседание Рабочая группа обжективистов: А. Древин, Л. Попова, Н. Удальцова и А. Веснин. «Творческое размежевание и формирование новых групп, — пишет С.О. Хан-Магомедов, — явно отразилось на составе участников мартовских заседаний дискуссии. Наиболее активно посещали эти заседания члены Группы конструктивистов, для которых проблемы конструкции были в тот период наиболее важными. Резко ослабили свою активность на дискуссии будущие члены групп архитекторов и обжективистов»[520].

В апреле 1921 года была избрана комиссия для подведения итогов дискуссии и подготовки материалов ее к публикации[521]. Однако обработка материалов к осени 1921-го не была закончена, а планировавшийся сборник «От изображения к конструкции» не вышел из-за отсутствия денежных средств. Результаты дискуссии получили оценку в отчетном докладе А.В. Бабичева о деятельности ИНХУКа за 1920—1921 годы,

утвержденном на общем собрании 5 сентября 1921 года: «Аналитические поиски конструктивности как признака, определяющего качество произведения, привели к мысли, что конструкций в искусстве изобразительном нет, что все, что называлось до сих пор конструкцией или выдавалось за нее, есть вещи внешние эстетического порядка. Действительная конструкция есть только в совершенно утилитарных производственных вещах. Этот вывод совпал с моментом острого осознания будущего индустрии, которая обходилась до сих пор, кстати, без художника, грозя заполнить все чисто утилитарными вещами и сооружениями, никак не разрешенными со стороны их ориентабельности, т.е. приспособленности к восприятию. После большой аналитической работы внимание художника приковал к себе мир индустрии. Перспектива участия в организации быта через организацию вещей, сооружений и установок была окрыляющей. В процессе дискуссии общий взгляд клонился к тому, что нет поводов понятие "художественный" отделять от "утилитарный", когда мы имеем сконструированную вполне вещь»[522]. «Вещное» искусство мыслилось таким, что «элементы эстетического должны войти в самую жизнь, в самый быт, в форме повседневного обихода»[523]. В художественной идеологии деятелей ИНХУКа «вещное» искусство не получило развития, будучи синонимом или своеобразной параллелью искусства производственного. Некоторое время на этапе «вещного» искусства остановился Эль Лисицкий, командированный осенью 1921 года Международным бюро Отдела ИЗО Наркомпроса за границу для налаживания связей с иностранными художниками и пропаганды нового русского искусства. Этот этап в развитии художественной идеологии получил воплощение в издававшемся Лисицким и Эренбургом берлинском журнале «Вещь» (1922). Провозглашалось «созидание новых вещей». Под вещью понималось «всякое организованное произведение — дом, поэма или картина — целесообразная вещь, не уводящая людей от жизни, но помогающая ее организовать». Идеологи «Вещи» не восставали против станкового искусства, наоборот, считали «стихотворение, пластическую форму, зрелище необходимыми вещами»[524]. К производственникам и отрицанию искусства они относились критически, но печатную полемику с ними заводить отказывались. Журнал «Вещь» просуществовал недолго и оборвался после третьего номера.

Наиболее последовательно концепция конструктивизма разрабатывалась и воплощалась в деятельности Рабочей группы конструктивистов ИНХУКа[525]. Весной 1921 года эта группа провела 9 заседаний, на которых был образован ее секретариат (А. Ган, А. Родченко, В. Степанова), рассмотрена и утверждена написанная Ганом программа, утверждены организационная структура и план работы группы, принято решение о создании при группе учебной подгруппы из студентов ВХУТЕМАСа, заслушано несколько докладов и т.д. Согласно программе, группа объявляла «непримиримую войну искусству вообще» и ставила своей задачей «коммунистическое выражение материальных сооружений». Кроме того, планировалось издавать еженедельный орган («Вестник интеллектуаль-

ного производства»), печатать брошюры и листовки по вопросам деятельности группы, организовывать выставки.

Группа подразделялась на три отдела: организационный — В. Степанова (ответственный) и А. Ган; производственный — А. Родченко (отв.), К. Иогансон, В. Стенберг, Г. Стенберг; печати и агитации — А. Ган (отв.), В. Степанова, К. Медунецкий. Отделы проводили свои совещания. Основные доклады на общих заседаниях группы делал А. Ган: «О программе и плане работ Группы конструктивистов» (28 марта 1921), «Об организационном плане Группы конструктивистов» (4 апреля 1921), «О плане работ отдела печати и агитации» (11 апреля 1921), «О тектонике» (27 апреля 1921), «Задачи стенной газеты» (27 апреля 1921).

Учебная подгруппа, состоявшая из 17 студентов ВХУТЕМАСа (А. Ахтырко, А. Борисов, Н. Смирнов, Л. Санина, Г. Миллер, Г. Чичагова, О. Чичагова, В. Шестаков и др.), собиралась отдельно от заседаний группы. На ее собраниях присутствовали А. Родченко, В. Степанова и А. Ган, с которыми и были в основном связаны молодые конструктивисты.

Произведения пяти членов Рабочей группы конструктивистов ИНХУКа демонстрировались в отдельном зале на «Второй весенней выставке ОБМОХУ» (Б. Дмитровка, 11), открывшейся 22 мая 1921 года. Это были объемные конструкции, проекты конструкций и цветоконструкций А. Родченко, К. Иогансона, К. Медунецкого, В. Стенберга и Г. Стенберга. Организованная Центросекцией ИЗО Наркомпроса как 22-я государственная выставка, «Вторая весенняя выставка ОБМОХУ» демонстрировала также произведения Н. Денисовского, М. Еремичева, А. Замошкина, В. Комарденкова, С. Костина, А. Наумова, А. Перекатова, Н. Прусакова и С. Светлова, однако экспозиция конструктивистов, впервые публично выступивших как сплоченная группа, полностью затмила работы других членов ОБМОХУ.

Продемонстрированные на выставке конструкции имели неутилитарный отвлеченный характер («беспредметные вещи в реальном пространстве»[526]), однако в одном из вариантов статьи А. Родченко «Линия», датированном 23 мая 1921 года, уже утверждалось новое мировоззрение: «<...>строить новые целесообразные конструктивные сооружения в жизни, а не от жизни и вне жизни»[527].

Как единое целое Рабочая группа конструктивистов ИНХУКа работала лишь в марте—мае 1921-го. Совместных выступлений А. Родченко с конструктивистами из ОБМОХУ больше не было. В. Степанова записала в дневнике: «С Обмоху участвовал — потом они его ругают, как он их бросил, а Родченке все в пользу. <...> Все что-нибудь новое затевает и, как использует, так бросит»[528].

Программа Рабочей группы обжективистов ИНХУКа несколько отличалась от программы конструктивистов. Если конструктивисты объявляли «непримиримую войну искусству вообще» и утверждали «непреемственность художественной культуры прошлого для коммунистических форм конструктивистических сооружений», то обжективисты ставили своей целью «создание вещественных и конкретных построений в пространстве и на плоскости», а также работу «не над изображением эле-

ментов, а создание конкретного организма, как в пространстве, так и на плоскости»[529]. Обжективизм (от слова object — вещь) не объявлял войну искусству, а лишь отрицал в искусстве изобразительные, образные, иллюстративные элементы и провозглашал «пересоздание реального мира» через «организацию конкретных свойств элементов в новый вещественный организм»[530].

Председателем Рабочей группы обжективистов была избрана Н.А. Удальцова, ответственными членами — А. Древин и Л. Попова, научным секретарем — В. Кизельватер. В мае 1921 в состав группы вошел А. Веснин. Кроме того, сотрудниками группы состояли А. Сычев, В. Тоот и Н. Тряскин.

Группа активно работала в апреле — июне 1921-го, проведя за это время 11 заседаний (14, 19, 27 апреля, 4, 11, 18, 25 мая, 1, 8, 15 и 22 июня), где был заслушан ряд докладов: «Искусство — производство» (В. Тоот), «Искусство и производство в социалистическом обществе» (Ф. Платов), «Фактура как таковая» и «Фактура — синтез зрительных и конструктивных форм» (докладчики В. Кизельватер и Ф. Платов). Кроме того, дискутировались различные проблемы: определение понятия обжективизма; определение, анализ и конкретизация цвета; понятие производства — утилитарность и целесообразность; фактура. Анализировались такие понятия, как цвет, пространственность, материал и вещественность.

В дискуссии об обжективизме Л. Попова говорила, в частности, о расхождениях с конструктивистами:

> В современном искусстве нами замечается определенная тенденция к конкретизации понятий (примеры: фактура и наклейки во французском и русском пост-кубизме; пространственные сопоставления материалов, материализм Штеренберга и его школы и т.д.). Изобразительность, как цель художественного произведения, заменяется органичностью. Отсюда перевес и особая заинтересованность одним из понятий — конструкцией. Конструкция, выходя из рамок лишь отдельного элемента построения, делается необходимым принципом всей организации в отличие от принципа изобразительности. Это и есть начало идеологического различия между искусством изобразительным и организацией, овеществлением художественных понятий. В результате такого процесса и должен получиться вещественный организм <...>. Я думаю, система техническая не может быть принята, как канон, она дает лишь образец конструктивной задачи, но выполненной с совершенно другими, чем мы себе ставим, целями. И разумеется, как образец или пример организации он нам идеологически ближе, чем что-либо, и является единственным прекрасным учебным материалом[531].

Таким образом, конструкция понималась обжективистами не как вещь, а как принцип организации материала. Предполагалось «понятие конструкции вводить как пособие при построении, а не как самоцель»[532].

Н. Удальцова на одном из заседаний ИНХУКа (25 марта 1921) высказывала ту же мысль: «Современная живопись строится не по закону

распределения, как композиция, а по закону органического соотношения форм — как конструкция, конструкция как таковая в живописи быть не может»[533].

Анализ «конкретных свойств элементов искусства» (пространство, объем, плоскость, цвет, фактура), предпринятый членами Рабочей группы обжективистов ИНХУКа, послужил впоследствии базой для разработки некоторых учебных дисциплин ВХУТЕМАСа: дисциплина № 1 «Цвет» («Максимальное выявление цвета») А. Веснина и Л. Поповой, дисциплина № 4 «Объем в пространстве» Н. Удальцовой, дисциплина № 5 «Конструкции объема и пространства», дисциплина № 6 «Одновременность формы и цвета» А. Древина.

Летом 1921-го работа ИНХУКа временно прекратилась в связи с ревизией его деятельности.

Между тем в этот летний период в Москве состоялись две выставки. На 23-й государственной выставке Центросекции ИЗО Наркомпроса, открывшейся 21 июня 1921 года в помещении Еврейского театра (Б. Чернышевский пер., 12)[534], демонстрировались 39 театральных работ М. Шагала. Это была последняя из серии государственных выставок Отдела ИЗО Наркомпроса. С ее окончанием государственная монополия выставочного дела, существовавшая в период 1918—1921 годов, была отменена. С введением нэпа художественные объединения снова получили возможность устраивать выставки самостоятельно на основе рыночных отношений.

Другой выставкой, открывшейся в конце июня 1921 года[535], стала выставка в бывшей гостинице «Дрезден», организованная к 3-му конгрессу Коминтерна П. Мансуровым по поручению Главмузея. Картины и скульптуры для этой выставки (74 вещи) были отобраны из Государственного художественного фонда Музейного бюро Центросекции ИЗО Наркомпроса. Выставлялись работы 49 художников главным образом левого направления: два пейзажа А. Осмеркина, три работы А. Экстер, две «Цветоконструкции» В. Стенберга, «Пространственная конструкция» и «Цветоконструкция» К. Медунецкого, 6 работ Д. Бурлюка («Поселок на Урале», «Пир», «Кобзарь», «Портрет певицы», «Портрет В. Каменского», «Пейзаж с фигурой»), натюрморт и супрематическая работа О. Розановой, 2 работы В. Баранова-Россине, 2 кубистические работы А. Моргунова, проуны Л. Лисицкого, автопортрет и 2 супрематические вещи К. Малевича, натюрморты Г. Федорова, И. Школьника, А. Куприна, П. Соколова, Л. Юдина, П. Кончаловского, Ф. Захарова, Я. Паина, И. Машкова, одной работой были представлены К. Зеленевский, Н. Лапшин, П. Уткин, Н. Синезубов, М. Добужинский, А. Карев, А. Наумов, А. Иванов, М. Ле-Дантю, М. Леблан, В. Степанова, А. Родченко, Н. Гончарова; кроме того, демонстрировались скульптурные работы Б. Королева, А. Родченко («Пространственная конструкция № 5»), В. Татлина (контррельеф), Н. Коган (кубистическая голова), а также «Пространственная живопись» П. Митурича и ряд других работ[536]. Официальная задача выставки была вполне утилитарна — украшение конгресса Ко-

минтерна, что не дает оснований приписывать экспозиции сколько-нибудь существенное значение в эволюции левого искусства.

В период 1918—1921 годов, на фоне значительной активности крайне левых течений русского авангарда (беспредметничество, супрематизм, конструктивизм), бывшие бубновалетцы, составлявшие весьма умеренное крыло авангардистского движения, вели себя достаточно пассивно и не проявляли выставочной активности. Однако после отмены государственной монополии на устройство выставок и возвращения к традиционной коммерческой основе бубновалетцы заметно активизировались. Еще в 1917 году они сгруппировались в обществе «Мир искусства» и выступали под его маркой. Летом 1921-го они возобновили свои выступления, устроив «постоянную» выставку «Мир искусства» (М. Никитская ул.), проработавшую до ноября 1921-го. В выставке участвовали 55 художников: наряду с бубновалетцами П.П. Кончаловским, А.В. Куприным, С.И. Лобановым, И.И. Машковым, А.А. Осмеркиным, В.Е. Пестель, Р.Р. Фальком, Г.В. Федоровым выставлялись члены Рабочей группы обжективистов ИНХУКа А.А. Веснин, А.Д. Древин, Н.А. Удальцова, такие левые художники, как В.В. Кандинский, А.В. Шевченко, а также живописцы более традиционных убеждений Н.Н. Вышеславцев, С.В. Герасимов, С.М. Колесников, К.А. Коровин, Н.В. Крандиевская, Н.П. Крымов, П.В. Кузнецов, С.В. Малютин, Ф.А. Малявин, Э.И. Норверт, Н.П. Ульянов, В.Д. Фалилеев, Ф.Ф. Федоровский, А. Яковлев, Б.Н. Яковлев, В.Н. Яковлев, скульпторы С.Т. Коненков, Б.Д. Королев и др. Выставка устраивалась, по-видимому, с коммерческой целью, чем и можно объяснить пестроту ее состава, удивившую критиков. Один из них оценивал экспозицию крайне пессимистично:

> Где же «Мир Искусства»? — Его нет. Только список членов о-ва висит у двери, и там можно прочитать знакомые имена. <...> Если оставить в стороне значительное количество явно случайных вещей, ничего общего ни с какими искусствами не имеющих, то окажется, что под одной фирмой в механической смеси находится несколько трудно соединимых элементов: ядро старого «Бубнового Валета» — Машков, Кончаловский, мюнхенец Кандинский. Остатки «Союза русских художников» — Малютин, Крымов, — остатки «Товарищества»... Настоящий «Мир искусства» дал только свою фирму и позволил выставить под ней свои вещи кому угодно. <...> Здесь — Машков, Малютин, Удальцова и Вышеславцев — все вместе, солдаты разных знамен объединились на одной общей почве, забыв о несовместимости и враждебности их художественных идеологий. <...> Это значит, что все они вышли за скобки живой жизни. Они больше не солдаты! И «Мир искусства», и «Бубновый валет», и все остальные — объявили демобилизацию. И они — эти демобилизованные, по старой памяти повторяют потерявшие смысл слова. <...> Жизнь идет мимо. А «Мир искусства» и все, кто к нему присоединился, — живут на капитал своего мастерства. <...> Нового слова не скажет никто.
>
> Лучше других на выставке Кончаловский. Все остальные одинаково плохи, и это понимают все, — и художники и зрители. Если кто-нибудь не понимает — тем хуже для него[537].

Другой критик также обратил внимание на художественную пестроту экспозиции, но, как приверженец реализма, сосредоточил обзор на более понятных ему работах:

> <...> Бросается в глаза состав экспонентов по их направлениям. Уже ранее под вывеской Московского «Мира Искусства», в сущности, расположился бывший «Бубновый валет». На настоящей выставке тот же «Бубновый валет» оказался лишь широко пополненным справа и слева.
>
> По-видимому, общественная и профессиональная деятельность московских художников разрядила атмосферу предреволюционной кружковщины и сблизила многих лично и, как в данном случае, оказались возможными такие сочетания под одной кровлей и вывеской, как беспредметник Кандинский и нео-классики Александр и В. Яковлевы. <...>На выставке имеется налицо большой процент работ весьма слабых главным образом у молодежи, не говоря уже о получившейся идеологической окрошке. Не потому ли, что это лишь «постоянная» выставка, где допускались и вещи, уже бывшие ранее на выставках, и вообще отсутствовало строгое жюри. П. Кончаловский дал несколько новых холстов в не совсем обычной для него зелено-розовой гамме и вариант сезанновского «Моста», впрочем, более рыхлый и грубый, чем знаменитый прототип.
>
> Лентулов интересен лишь со стороны специфически живописной, в которой он, несомненно, шагнул вперед. Форма слишком приблизительна и непрочна.
>
> И. Машков, кроме своих обычных холстов, дал ряд характерных для него рисунков углем. Павел Кузнецов представлен вариациями на свои обычные темы, на этот раз более жесткими по живописи. Мало удачный у Ульянова «Мужской портрет» с неприятным желтушным типом лица и... без рук. Две декоративные вещи Федоровского напоминают скорее увеличенные иллюстрации с пестро-дешевою яркостью красок. Курьезна чета Древин—Удальцова. Наиболее заслуживающей внимание на выставке является серьезная сезаннистская живопись Н. Синезубова («Портрет арт. Чаброва», «Женский портрет»), Ал. Шевченко (пейзаж, акварельные жанры) и Сергея Герасимова (вещи, бывшие на «Московском салоне»: Nature morte, «Человек за столом»). Н. Крымов дал три ценных этюда. Особенно мастерский этюд «Утро». Интересны сангины Ал. Яковлева, рисунки Серг. Колесникова и Мих. Родионова. Особняком стоит автопортрет В. Яковлева, вещь любопытная с чисто формальной стороны, как попытка усвоить и воскресить технику старых мастеров, но неприятная своей нарочитой «имитацией», до черноты и лака включительно, притом же упадочных третьеразрядных мастеров болонской школы, где лоск и шикарное щегольство техникой заменяет все. Тот же, в сущности, бездушный формализм, коим грешат ультралевые, только с правого фланга[538].

Коммерческого успеха выставка не имела. По свидетельству В. Степановой (4 ноября 1921), «Крымов говорил Родченко, что “Мир искусства” разваливается, — прогорел. Красивые слова все, говорит, мастера были кричать, а в результате — 18 миллионов дефицит и вторую выставку

не на что устраивать. Юон сегодня сообщил, что <общество> “Мир искусства” получило письмо из Питера от настоящих мирискусников, чтобы либо вывеску снять, либо вычеркнуть новых членов»[539]. Бубновалетцы избрали второй путь, и следующая выставка «Мир искусства» (январь 1922) была уже более однородной по составу.

Между тем обострившиеся отношения между Родченко и Кандинским (после конфликта в ИНХУКе и ухода Кандинского) привели к тому, что Родченко не был приглашен на «постоянную» выставку «Мир искусства». В. Степанова считала, что таким способом Родченко хотели «проучить»[540]. Однако Родченко не растерялся и в качестве альтернативы эклектичной экспозиции «Мира искусства» организовал концептуальную выставку «5 × 5 = 25» (Тверская, 18, клуб Союза поэтов), которая, по мнению В. Степановой, «очень своевременно и важно упрочила его положение как непримиримого и не останавливающегося левого»[541]. Замысел выставки заключался в наглядной демонстрации перехода художников от беспредметной станковой живописи к пространственным материальным конструкциям. С этой целью выставка была разбита на два этапа: сначала (18 сентября — 2 [?] октября 1921) демонстрировались произведения беспредметной живописи по пять работ пяти художников (В. Степанова, А. Веснин, Л. Попова, А. Родченко, А. Экстер), а затем (6 — 27 октября 1921)[542] — графические эскизы конструкций Л. Поповой, театральные интерьеры А. Экстер и А. Веснина, модели светильников и абажуры для фонарей А. Родченко, архитектурные работы А. Веснина.

В машинописном каталоге к живописной части выставки Л. Попова прокомментировала свои «пространственно-силовые построения»: «Все данные опыты являются изобразительными и должны быть рассматриваемы лишь как ряд подготовительных опытов к конкретным материализованным конструкциям». А. Веснин назвал свои живописные работы аналогично работам Л. Поповой: «Построение цветового пространства по силовым линиям». А. Родченко, выставивший работы «Линия», «Клетка», «Чистый красный цвет», «Чистый желтый цвет» и «Чистый синий цвет», заявил, что им «на данной выставке впервые объявлены в искусстве три основных цвета». Целиком серия выставленных им работ, по-видимому, демонстрировала аналитическое разложение живописи на составные элементы: линия, форма и три основных цвета, дающие при смешении весь остальной видимый спектр. В. Степанова показала 5 работ из серии «Фигуры». А. Экстер, демонстрировавшая «плоскостно-цветовые построения» с задачами «цветовых контрастов», «цветового напряжения» и «цветового ритма», сочла нужным отметить, что эти «работы являются частью общего плана опытов над цветом, частично разрешающего вопросы взаимоотношения цвета, его взаимного напряжения, ритмизации и перехода к цветовой конструкции, основанной на законах самого цвета»[543].

Часть критиков не осознала перехода художников от живописи к пространственным конструкциям и отнеслась к выставке с искренним непониманием, особенно к работам Родченко. Эти критики восприня-

ли экспозицию как продолжение беспредметного живописного творчества, а не завершение его.

Крайнее левое крыло русской живописи характеризуется полным разрывом с какой бы то ни было изобразительностью и уходом в область чисто лабораторных изысканий по оформлению живописных материалов. Выставка «5 × 5 = 25» объединила группу художников, работающих в этом направлении.

Если последние 5—6 лет художественная жизнь шла главным образом по пути развития беспредметничества и дала в этой области замечательные достижения, то в настоящий момент наблюдаются признаки реакции: возрождение изобразительности, возврат к сюжету, иногда крайне грубо понимаемому. Тем самым живопись подвергается опасности возвратиться на знакомые протоуренные дорожки, на которых искусство неизбежно вырождается в слишком легкое — и для художника и для зрителя — производство картинок. Поэтому к выставке беспредметного искусства в настоящий момент мы вправе предъявить особо высокие требования: в атмосфере всеобщей художественной реакции она должна явиться убедительным аргументом в пользу тех принципов, которым эта реакция угрожает.

Выставка с этой точки зрения явно неудовлетворительна. Наиболее видный из участников ее — Родченко — имеет за собой уже столь значительные достижения, что после них выставленное им на этот раз выглядит убого. В той или иной мере это относится и к остальным, за исключением, м<ожет> б<ыть>, Поповой.

Очевидно понимая это, участники выставки устроили публичное выступление с докладом, долженствовавшим способствовать выяснению и укреплению их позиций. К сожалению, выступление это не было удачным: председательствовавший на диспуте т. <И.А.> Аксенов тщетно пытался удержать ход докладов и прений в пределах основной задачи: выяснения и обоснования методов беспредметного искусства. Крайне слабая аргументация художниками своих положений и совершенное неумение большинства оппонентов подойти к беспредметному искусству с той точки зрения, с которой единственно следует к нему подходить, — отвлекли дискуссию далеко в сторону от ее предмета, что м. б. было бы и хорошо, т.к. основной доклад т. Родченки — развивал положения настолько произвольные, что даже и освещение его по существу вряд ли могло чему-либо помочь.

При всем том надо отметить, что все живые силы искусства сосредоточены в пределах левого крыла его. По крайней мере, никаких признаков какой-либо жизни вне его пределов не видно[544].

Однако искусствовед Н. Тарабукин, сотрудничавший с ИНХУКом и находившийся в курсе последних идей, концепций и устремлений московских художников-авангардистов, именно одноцветные полотна Родченко расценил как чрезвычайно знаменательные. Согласно Н. Тарабукину, эти работы в рамках перехода «от изображения к конструкции» явились последним шагом в борьбе конструктивистов с изобразительностью в пределах живописи.

В октябре 1921-го[545] Н. Тарабукин прочел в ИНХУКе доклад «Последняя картина написана (о полотнах Родченко на выставке “5 × 5=25”)».

Конструктивисты на плоскости помимо воли утверждали изобразительность, элементом которой была их конструкция. И когда художник захотел действительно избавиться от изобразительности, он этого достиг лишь ценою уничтожения живописи и ценою самоубийства как живописца. Я имею в виду полотно, которое Родченко на одной из выставок нынешнего сезона предложил вниманию удивленных зрителей. Это было небольшое, почти квадратное полотно, сплошь закрашенное одним красным цветом. В эволюции художественных форм, которую совершило искусство за последнее десятилетие, этот холст чрезвычайно знаменателен. Он не является уже этапом, за которым могут последовать новые, а представляет собой последний, конечный шаг в длинном пути, последнее слово, после которого речь живописца должна умолкнуть, последнюю «картину», созданную художником. Это полотно красноречиво доказывает, что живопись как искусство изобразительное, — а таковым оно было всегда, — изжила себя. Если черный квадрат на белом фоне Малевича, при всей скудости своего художественного смысла, содержит в себе некую живописную идею, названную автором «экономия», «пятое измерение», то полотно Родченко лишено всякого содержания: это тупая, безгласная, слепая стена. Но, как звено в процессе развития, оно исторично и «делает эпоху», если рассматривать его не как самодовлеющую ценность (ее нет), а как эволюционный этап.

Этим подтверждается лишний раз, что историческую значимость обычно приобретают произведения, не обладающие в то же время большим художественным «удельным весом», а ведь историки искусства как раз на них-то и строят свои выводы. <...> Третьяковская галерея, ревниво заботящаяся, чтобы в ее стенах не было прорех в историческом течении живописных направлений, должна немедленно приобрести для себя это полотно. И она приобретет его (или подобное: это не столь важно), когда оно для эстетствующих «критиков» «силою событий» встанет на определенное место в «исторической перспективе», подобно тому, как галерея приобрела «со временем» (когда «в газетах прописали») полотна Ларионова, Татлина и др., о которых «в свое время» не хотела и слышать, считая эти полотна «профанацией» искусства[546].

Аналитическое разложение живописи на составные элементы (линия, форма, цвет) и концептуальная победа над изобразительностью особое значение приобрели в ИНХУКе, в работе которого осенью 1921 года произошел существенный перелом: прежний этап «от изображения к конструкции» был признан завершенным и начался новый — «от конструкции к производству»; был избран другой президиум во главе с О.М. Бриком, предпринявший решительную перестройку работы Института с позиций «объективного анализа» на позиции «производственного искусства».

В начале ноября 1921 года была задумана «Научно-художественная выставка ИНХУКа». При этом уже в начальной стадии ее организации

возникли разногласия о принципах приема работ. О. Брик предлагал «работы, в которых изобразительность является самодовлеющим началом, — не принимать», но не отвергать «изобразительности, если она является лишь формой, в которой проявляются проблемы цвета, фактуры и др.»[547]. К. Медунецкий, в противовес этому принципу, предлагал «вовсе не принимать изобразительных работ»[548]. Большинством голосов было принято предложение О. Брика, поскольку оно давало возможность более широко представить творчество членов ИНХУКа, включив в экспозицию не только пространственные работы конструктивистов, но и тех художников, которые не были готовы отказаться от живописи. Выставка планировалась на декабрь 1921 — январь 1922-го, однако не состоялась из-за отсутствия средств на ее организацию. Между тем еще в период ее подготовки в знак протеста против новой линии руководства ИНХУКа на отказ от станкового искусства и переход художника непосредственно к реальной практической работе в производстве из состава ИНХУКа вышли Д. Штеренберг, Б. Королев, А. Древин, Н. Удальцова, И. Клюн. Другие члены ИНХУКа приняли концепцию производственного искусства. В одном из докладов (24 ноября 1921) О. Брик констатировал, что «огромное количество членов ИНХУКа, а теперь, после нескольких отколовшихся членов, почти все стоят идеологически на точке зрения производственного искусства»[549]. Но даже будучи объединены концепцией производственного искусства, члены ИНХУКа сохраняли разногласия в вопросе о роли конструктивизма в развитии искусства и о связи конструктивизма с процессом создания вещей для нового быта.

Конструктивистами из ОБМОХУ ставился вопрос о конце искусства, смерти искусства, предвещаемой их пространственными конструкциями. При этом В. и Г. Стенберги и К. Медунецкий принципиально отказывались давать словесное объяснение своим работам, не развивали вокруг них концепций, предлагая оценивать их как таковые.

В. Степанова считала пространственные конструкции не выходом из искусства, а началом нового творческого этапа, утверждала, что «художник может идти в производство и может давать методы оздоровления в части форм»[550].

О. Брик был против «убийства искусства», считая, что «не нам этим заниматься». Работы конструктивистов из ОБМОХУ, по его мнению, все равно будут художественны до тех пор, пока предназначены для демонстрации на выставке.

О художественности работ конструктивистов из ОБМОХУ говорили на заседании ИНХУКа (26 декабря 1921) также Н. Ладовский и В. Татлин[551].

Отстаивая свою точку зрения, братья Стенберги и К. Медунецкий в январе 1922 года устроили выставку «Конструктивисты» (Тверская, 18, клуб Союза поэтов), на которой демонстрировали серии работ под названиями «цветоконструкции» (живопись, графика и работы из материалов), «проекты пространственно-конструктивных сооружений» (графика) и «конструкции пространственного сооружения» (железо, сталь, медь, стекло).

Каталог выставки открывался декларацией «Конструктивисты к миру», в которой участники выставки объявляли «искусство и его жре-

цов вне закона»[552]. Выставка оказалась последней для Москвы[553] демонстрацией беспредметных пространственных конструкций. Вскоре братья Стенберги и К. Медунецкий перешли на работу в Камерный театр, и их конструкции приобрели целесообразный и утилитарный характер.

Тогда же к работе в театре приступили А. Веснин и Л. Попова, несколько позже — В. Степанова. В то же время А. Родченко сосредоточился на руководстве металлообрабатывающим факультетом ВХУТЕМАСа, а также на работе в области полиграфии, агитплаката, рекламы.

Конструктивисты, несмотря на объявление «войны искусству», стремлению к «смерти» его, на деле отказались лишь от станковых форм и перешли к театрально-декорационному, оформительскому, полиграфическому и другим видам художественного труда. Их работы создали конструктивистский стиль, получивший широкое распространение в 1920-е годы.

Характеризуя главные тенденции развития авангардистской живописи в 1917—1921 годах, следует прежде всего отметить быстрое развитие беспредметного творчества и широкий спектр связанных с ним аналитических исканий, попытки синтеза различных искусств, послуживших основой для возникновения новых направлений в художественном творчестве (конструктивизм) и архитектуре (рационализм). Безусловно, столь бурной эволюции способствовала организационная и некоторая финансовая поддержка этих начинаний руководителями Отдела ИЗО Наркомпроса, но движущим фактором оставалась, как всегда, личная инициатива художников. Начинался этот бурный период с гимна чистоте беспредметной живописи, освобожденной от сюжета, темы и предметности, продолжался он дальнейшим освобождением от цвета, живописности и изобразительности во имя конструктивности, а закончился — объявлением «войны искусству» и отказом ряда художников от живописи и переходом их к новым формам художественного труда.

Наряду со столь быстрой и впечатляющей эволюцией относительно небольшой группы московских художников, работа которых приобрела стилеобразующий характер, другая группа московских художников — бывшие члены «Бубнового валета» — казалась застывшей в своем творческом развитии. Тем не менее преподавательская работа бубновалетцев сначала в СГХМ, а затем во ВХУТЕМАСе подготовила почву для продолжения линии сезаннизма в творческих установках некоторых московских художественных обществ 1920-х годов, организованных выпускниками ВХУТЕМАСа.

Продолжалась в первой половине 1920-х годов и деятельность ИНХУКа, развивавшего теперь идеи производственного искусства. Таким образом, можно с уверенностью сказать, что основные направления последующего развития русского авангарда в области живописи и пространственных искусств прямо или опосредованно были инициированы или обусловлены деятельностью Отдела ИЗО Наркомпроса, и роль Московского отдела ИЗО в этом процессе следует признать определяющей.

# АГИТАЦИОННО-ПРОПАГАНДИСТСКАЯ, ЛЕКЦИОННАЯ И ЛИТЕРАТУРНО-ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОТДЕЛА ИЗО НАРКОМПРОСА

Особой сферой деятельности левых стала целенаправленная пропаганда ими своей идеологии новаторства и изобретательства, идейно-художественных концепций и взглядов на искусство, осуществлявшаяся в форме лекций, диспутов и печатных выступлений. При этом полемические страсти порой накалялись до такой степени, что создавалось впечатление, будто в области художественной идеологии идет настоящая гражданская война, в которую вовлечены все: от дискутирующей публики и деятелей искусства до высших руководителей государства. Конечно, пропаганда своих взглядов на искусство была присуща авангардистскому движению с первых лет его существования, но в дореволюционный период левые, имея статус частных лиц, говорили лишь от своего имени и не связывали своего искусства с политикой. Теперь, занимая государственные должности административного руководства искусством, левые говорили как представители руководящих государственных организаций, от лица власти, и их слова означали уже не мнение частных лиц, а приоритеты государственной политики в области искусства.

В то же время глава Наркомпроса А. Луначарский, другие руководители государства придерживались иных эстетических убеждений, были сторонниками искусства реалистического по форме и понятного массам.

При такой расстановке сил конфликт был неизбежен. И он возник практически сразу же, а впоследствии то разгорался, то угасал, принимая различные формы, и в той или иной степени влиял на общую эволюцию авангардистского движения.

## Петроград

Уже в конце 1917 года, когда только еще начала формироваться петроградская Коллегия по делам искусств, попытка придать футуризму статус пролетарского искусства вызвала противодействие большевиков. На страницах петроградских «Известий» появилась статья, автор которой предостерегал пролетариат от художественных новаторов, которые хотят «присосаться к пролетариату» и этим «замутить чистоту пролетарских начинаний в искусстве»: «Футуристы, проникая в пролетарскую среду, могли бы лишь внести в здоровую душу пролетариата трупный яд разлагающегося буржуазного организма, в порах которого они развились»[554]. В ответ последовала статья Д. Штеренберга[555] в защиту нового искусства. Футуристы были тогда первыми и пока единственными деятелями искусства, которые пошли на сотрудничество с советской властью. Вступать с ними в борьбу было еще невыгодно из чисто тактических соображений. Но как первый сигнал будущего противостояния этот случай весьма показателен.

Теоретическое обоснование тезиса «футуризм — искусство пролетариата» было дано Н. Пуниным. В статье «Искусство и пролетариат», датированной апрелем 1918-го, он предпринял переосмысление искусства с социологических позиций. «Вникая в самую сущность художественного творчества, — писал Н. Пунин, — <...> идеологи социализма спрашивали: должно ли вообще искусство, коль скоро будет осуществлен коммунизм, существовать, — при этом многие из них, может быть, очень проникновенно отвечали — нет. Мне близко это "нет", в нем я вижу последовательность и, пожалуй, логически наиболее правильное толкование многих принципиальных положений, выдвинутых исторической и экономической наукой. <...> Не должно ли искусство вместе с церковью, вместе с идеей государства, отмирать по мере нарастания коммунизма? <...> В том, что большинство до сих пор созданных человечеством памятников искусства носит замкнутый классовый характер, мы не сомневаемся ни минуты. <...> Художественный памятник в ряду бесчисленного количества вещественных памятников человеческой деятельности вообще — явление социологическое и носит, естественно, все черты, характеризующие такое явление: классовый характер, односторонность и замкнутость классового мировоззрения. <...> Какое, в самом деле, значение может иметь существующее искусство для пролетариата, коль скоро оно ему чуждо по самому своему существу, по своему классовому происхождению? <...> Было бы, однако, ошибкой — и эту ошибку делают слишком простые и слишком решительные вожди рабочего класса — строить на этом отрицании пролетариатом прошлого искусства отрицание искусства вообще в новых формах культуры. <...> Столь в настоящее время распространенное мнение, в силу которого пролетарским искусством может называться всякое искусство, если только оно изображает, иллюстрирует быт и нравы пролетариата, с нашей точки зрения, глубоко ошибочно. Прежде всего самый момент изображения, предпосылаемый таким мнением, является уже моментом, характерным для буржуазного понимания искусства. Поскольку искусство есть познание материала, а не приложение художественных средств к классовой борьбе, или к классовой деятельности, оно не содержит в себе обязательного условия что-нибудь изображать. <...> Искусство пролетариата <...> не только по ту сторону церковных икон и барских портретов, но и по ту сторону всякой иллюстрации, всякого изображения»[556]. Отказ от «изображения» во имя «познания материала» создавал для искусства пролетариата, в трактовке Н. Пунина, совершенно новую область художественного труда, отграниченную от области традиционного искусства. Фактически из этой трактовки пролетарского искусства выкристаллизовались позднее и концепция производственного искусства, и теория жизнестроения. Левое искусство в это время уже пришло к «познанию материала» — беспредметному творчеству. Теперь теоретики декларировали новое направление, в котором футуристам отводилась роль инициативной группы в деле строительства новой культуры.

Н. Пунину вторил Н. Альтман, видевший между футуризмом и пролетарским искусством глубокую связь в «коллективистических основах»

творчества того и другого. «Лишь футуристическое искусство есть в настоящее время искусство пролетариата», — утверждал он[557].

Некто (В. Маяковский?) от имени «группы левых поэтов» утверждал, что «мы одни, освобождая слово от роли услужающего при здравом смысле, можем считать себя носителями литературных идей пролетариата»[558].

Переосмысление функций художника и роли искусства в обществе, основанном на коммунистических принципах, было предпринято также О. Бриком и изложено в статьях «Художник и Коммуна» и «Дренаж искусству». «Сапожник делает сапоги, столяр — столы, — писал О. Брик. — А что делает художник? Он ничего не делает; он "творит". Неясно и подозрительно. <...> Звание творца давало право на привилегированное положение. В Коммуне[559] творят все. Творить, быть самодеятельным — долг каждого коммунара. Профессионалы-творцы Коммуне не требуются. <...> Особая каста творцов-мечтателей упраздняется: в ней больше нет надобности. В Коммуне все творцы; и не в мечтах, а в жизни. <...> Погибнут художники, которые только умеют "творить" и "где-то там служить красоте". Есть другие художники. Они умеют делать нечто большее. Они умеют исполнять художественные работы. Эти художники умеют писать картины, декорации, расписывать потолки и стены, делать рисунки, плакаты, вывески, изготовлять статуи, памятники и многое другое, смотря по надобности. Такие художники нужны Коммуне. Они делают вполне определенное, общественно полезное дело; исполняют реальную работу, требующую особых способностей, особого умения. Такой труд дает художнику право встать рядом с другими трудовыми группами Коммуны, с сапожниками, со столярами, с портными. Он служит залогом, что искусство не погибнет, но найдет себе место в общем строе коммунальной жизни»[560]. Таким образом искусство заменялось художественным трудом, а художник из «творца» превращался в работника художественного труда. Духовные функции искусства («отражение жизни», «служение красоте» и т.п.) отвергались. «Буржуазия думала, что <...> единственная задача искусства искажать жизнь. Пролетариат думает иначе. Не искажать, а творить. И не идейный чад, а матерьяльную вещь. <...> Фабрики, заводы, мастерские ждут, чтобы к ним пришли художники и дали им образцы новых, невиданных вещей. <...> Надо немедленно организовать институты материальной культуры[561], где художники готовились бы к работе над созданием новых вещей пролетарского обихода, где бы вырабатывались типы этих вещей, этих будущих произведений искусства. <...> Не идея, а реальная вещь — цель всякого истинного творчества»[562]. Искусство не изображающее, а создающее конкретные материальные вещи объявлялось не только пролетарским, но и коммунистическим искусством. Футуристы же, согласно Пунину, призванные коммунистической революцией «к государственному художественному строительству», должны разрушить «старую буржуазную культурную идеологию», при этом создаваемое ими «новое коммунистическое искусство ничем не связано и ничем не обязано искусству буржуазии»[563]. По сути, социологическое деление искусства на

буржуазное и пролетарское левые поняли по-своему. Старое «буржуазное» искусство было интерпретировано ими как искусство «приобретателей», а новое «пролетарское» — как искусство «изобретателей».

Понимая, что термины «футуризм» и «футуристы» ассоциировались в массовом сознании с непонятным творчеством и скандальным поведением, этим терминам были предложены замены: футуризму (в широком понимании) — «новое искусство» и «революционное искусство», футуристам — «художники-пролетарии», «художники-изобретатели», «художники-новаторы» и «новые художники». При этом «художник-пролетарий», согласно О. Брику, понимался не как пролетарий, обученный искусству, а как художник с пролетарским сознанием, который не подстраивается под вкусы толпы, а «борется с ее косностью и ведет ее за собой путями непрерывно движущегося вперед искусства. <...> Художник-пролетарий всегда творит новое, ибо в этом его общественное назначение»[564]. Таким образом, термин «художники-пролетарии» относился лишь к тем художникам, которые признавали пролетарское искусство в трактовке левых теоретиков, т.е. к художникам-новаторам и художникам-изобретателям.

Представлениям о пролетарском искусстве, разработанным теоретиками левого движения, противостояли иные, гораздо более распространенные трактовки. Деятели Пролеткульта понимали пролетарское искусство как творчество самих рабочих, обученных искусству в пролеткультовских студиях. Существовало также мнение, что пролетарским станет искусство, в понятной и общедоступной форме созданное для пролетариев профессионалами различных отраслей художественного творчества. Борьба этих точек зрения с позицией Петроградского отдела ИЗО Наркомпроса побудила последний развернуть пропагандистскую деятельность, получившую воплощение в формах художественных митингов-диспутов, издании газет, журналов, сборников и монографий.

Первые три митинга об искусстве, устроенные в помещении ПГСХУМ и предназначенные для учащихся и художников, рассматривались в разделе, посвященном реформе Академии художеств. Четвертый митинг «Храм или завод» (24 ноября 1918) состоялся во Дворце искусств (Зимний дворец, Комендантский подъезд)[565].

> Четвертый художественный митинг привлек многочисленную публику, среди которой преобладали рабочие, работницы, красноармейцы и матросы. Председательствовал правительственный комиссар по делам искусства Д.П. Штеренберг[566].
>
> Митинг открылся обстоятельной речью комиссара Н.Н. Пунина.
>
> Оратор в начале своей речи остановился на положении искусства в Европе в средние века. Время это, по словам тов. Пунина, было счастливым для художников. Они имели свои цеховые организации и стояли очень близко к народным массам, хотя их поддерживала и феодальная аристократия. Средневековье закончилось усилением монархического строя. Искусство было перенесено в королевские, клерикальные и феодальные круги. В то время искусство приняло типичный аристократический характер.

Так продолжалось до конца XVIII века, до великой французской революции. Революция эта изменила не только политический и социальный строй, но перевернула также всю культуру, всю идеологию. Она также внесла новое и в искусство. С торжеством буржуазии стала процветать и буржуазная эстетика. Получив экономическое господство, буржуазия, имея в своем распоряжении избыток материальных средств и времени, стала их употреблять на развитие искусства. Нельзя сказать, говорит Н.Н. Пунин, что искусство буржуазии никуда не годится. С удовольствием мы смотрим и теперь на художественные ценности, созданные буржуазией. Тем не менее это не изменяет того, что буржуазное искусство носит классовый характер. Оно рассчитано на тех, которые могут *наслаждаться* искусством в свободное время, имеющееся у них в изобилии. Буржуазное искусство рассчитано на тех, которые могут его спокойно и пассивно созерцать. Буржуазия превратила искусство в нечто священное, а самих художников — в жрецов искусства. Буржуазия стала считать искусство храмом, в который нужно входить с трепетом и робостью. Худ<ожественное> творчество стало, благодаря буржуазии, каким-то священнодействием.

Пролетариат, продолжал оратор, не может иметь такой точки зрения на искусство. Голодному, ему не было дано спокойно созерцать произведение искусства. И хорошо, что так случилось, ибо он сохранил чистоту актуального художественного понимания. Пока еще рано говорить о пролетарском искусстве. Его еще нет. Но оно придет, оно должно прийти. Пролетарское искусство должно быть отличным от искусства буржуазного. Перевернув все вверх дном, пролетариат должен создать и новое искусство. Пролетарского искусства пока нет, но можно наметить пути, по которым оно должно пойти. Пролетариат — великий мастер. Он создает ежедневно реальные ценности. Он прекрасно знает, что такое материал. Ни один художник, например, не знает так хорошо поверхности, как некоторые категории рабочих. Пролетариат внесет художественное понимание во всю окружающую нас, повседневную жизнь. Буржуазные художники только проектировали украшения. Работали на них рабочие. Рабочие же сами делают вещи. Им присуще прикладное понимание предметов. Должна наступить совершенно новая эра в искусстве. Пролетариат создаст новые дома, новые улицы, новые предметы обихода. Зимний дворец, в котором происходит митинг, не выражает искусства пролетариата. Это остатки прошлой культуры. Время коллективизма не может удовлетворяться старым. Все меняется. Должны измениться поэтому и старые формы художественного обихода. <...> Искусство для пролетариата не священный храм, где лениво созерцают, а труд, завод, который выпускает всем художественные предметы.

Затем выступил член коллегии по делам искусства и художественной промышленности О.М. Брик. Он отметил, что дело пролетариата не вытеснять только буржуазию из занятых ею позиций, но, заняв эти позиции, изменить всю жизнь по-новому. Нельзя, например, вселяясь в буржуазные квартиры, оставить их в прежнем виде. Нужно вселить в буржуазные квартиры не только новых людей, но и новый дух. В противном случае можно опасаться, что наследство буржуазии окажет самое гибельное влияние на пролетарскую культуру.

Большой успех имел выступивший после О.М. Брика поэт В. Маяковский. Нам нужен, сказал он, не мертвый храм искусства, где томятся мертвые произведения, а живой завод человеческого духа. Нам нужно ржаное искусство, ржаные слова, ржаные дела. Искусство нынешнего дня никуда не годно. Все старые предметы и пейзажи говорят только о сплетнях богачей и буржуа[567]. Жалко, что на такие ненужные вещи художники тратят свой талант. Искусство должно быть сосредоточено не в мертвых храмах — музеях, а повсюду — на улицах, в трамваях, на фабриках, в мастерских и в рабочих кварталах.

Выступавшие из публики ораторы развивали, поддерживали, иногда и возражали против некоторых положений, высказанных тов. Пуниным, Бриком и Маяковским.

Митинг закончился кратким словом Н.Н. Пунина. Он выразил свое удовлетворение, что новые слова об искусстве находят отклик в сердцах рабочих, с которыми глашатаи нового искусства кровно связаны. Можно поэтому быть уверенным, что все стремления к созданию нового искусства встретят поддержку со стороны пролетариата[568].

В другой раз с пропагандой футуристического понимания пролетарского искусства, именно как новой отрасли искусства по производству новых утилитарных вещей, среди рабочих выступали В. Маяковский и О. Брик и, судя по отчету, имели успех. В то же время поэтическое творчество Маяковского и его пьеса «Мистерия-буфф» были представлены в качестве образцов пролетарского искусства в области поэзии и драматургии, как революционные по форме и содержанию.

2 декабря <1918> в Выборгской партийной школе состоялось первое такое собрание. Товарищ Брик в своей вступительной речи указал на растущую среди рабочих жажду творчества новой революционной красоты. Деятели искусства, которых привлекают сейчас к работе, не могут утолить эту жажду, выявляя в своем творчестве старое буржуазное лицо. Также и пролетарские организации культурно-просветительного характера, не будучи искушенными в творческой работе искусства, преподносят под видом нового и пролетарского старую трафаретщину. Правда, среди современных течений искусства есть пролетарское, революционное, именуемое «футуризмом», но это течение, объединяющее пока боевые, интеллигентские круги, может стать реальной силой нового искусства только тогда, когда сама рабочая масса организует силы на почве строительства новой культуры, которая в области искусства будет не оторванным от реальной жизни естеством, а созданием новых, пролетарских вещей. К такой организации призывал тов. Брик собравшихся. Указав затем, что лучшим способом пропаганды нового искусства является само это искусство, предложил тов. Маяковскому прочесть свои стихи. Были прослушаны: «Наш марш», отрывки из «Мистерии Буфф» и т.д. После чтения стихов и доклада были оживленные прения, в которых футуризм нашел и ярых защитников, и слушателей недоверчивых. Возражающие указывали главным образом на непривычную непонятность, — защитники приветствовали современность.

И те и другие примирились на необходимости частых встреч с обменом мнений по этому вопросу.

7 декабря в этой же партийной школе состоялось второе собрание. Более ознакомленные с новым искусством по книгам, распространенным в эти дни[569], слушатели встретили тов. Маяковского с определенным сочувствием. После стихов и речи тов. Маяковского, в которой он, указывая на необходимость той же непримиримой классовой борьбы в области искусства, которая ведется на политическом фронте, выступил один из присутствующих тов. Муштаков[570], указавший на футуризм как на единственное сейчас пролетарское течение в искусстве. Он указал на необходимость обращения со стороны футуристов не к старым интеллигентским кругам, поставлявшим до сих пор делателей искусства, а к рабочим, единственной среде, в которой лозунги новаторов искусства встретят творческий отклик[571]. По его предложению была принята резолюция, требующая дешевых изданий книг писателей-футуристов и предоставления им возможности проявлять себя <как> носителей идей пролетарского искусства. Была принята также дополнительная резолюция одного из присутствующих товарищей с требованием предоставить в театрах, занятых показыванием вчерашнего искусства, места футуристическим постановкам.

14 декабря состоялось аналогичное собрание в Охтинском районе. После речи тов. Маяковского и чтения футуристических стихов и отрывков футуристических пьес, принятых слушателями горячо, был поставлен вопрос о возможности практической работы в области нового искусства. Охтинский район обладатель большого театра на 700 мест, остро испытывающего на себе отсутствие нового, сегодняшнего репертуара. Среди рабочих актеров вызвало живой отклик предложение поставить совместно с <...> товарищами из других районов «Мистерию-Буфф» В. Маяковского. Для этой цели и вообще для работы над теоретическими основами нового искусства и над деланием его предположена организация рабочих футуристов. Новые книги были буквально расхватаны.

17 декабря в 1 час дня состоялся доклад о новом искусстве и чтение стихов в Гвардейском экипаже <Екатерингофский, 22>. Это было первое выступление с искусством в матросском театре, существующем уже несколько месяцев, но почему-то обойденном культурно-просветительной работой. Сомнение, высказываемое некоторыми товарищами на возможность чтения стихов, да еще футуристических, перед аудиторией, склонной до этого лишь к «танцульке», не оправдалось ни в какой мере. Горячая встреча и целая очередь покупающих книги была радостным окончанием выступления футуризма[572].

Кроме того, состоялось выступление В. Маяковского (21 декабря 1918) с чтением своих произведений в клубе при районном Совете Петроградской стороны (Б. Монетная ул., 11-а)[573].

Поддержавший футуристов А. Муштаков выступил с идеями, которые, по его мнению, представляли собой «Октябрь в искусстве». Согласно этим замыслом, новое пролетарское искусство должно иметь гигантские масштабы и богатырскую мощь:

> Старый маляр буржуазии, привыкший обращаться с маленькими кистями и привыкший класть небольшие мазки на холстину, не может усвоить новых приемов работы. А приемы работы заключаются в том, как сказал Маяковский, чтобы были «Улицы наши кисти / Площади наши палитры». Так же и в музыке. Для слуха рабочего, услаждаемого с самого детства шумом машин и станков, гулкими раскатами паровых молотов, не могут донестись тихие жалкие звуки гитар и скрипок, ласкавших слух буржуа, замкнувшегося в уютной квартире. То же и в поэзии. Ему <рабочему. — *А.К.*> с самого детства слышавшему многоголосые крики возмущения, вырывавшиеся из грудей его отцов от нещадной эксплуатации, и крики торжества в минуты побед в происходящей классовой борьбе, не родны и не понятны нудные тягучие сентиментальные слова буржуазных поэтов, услаждавших и убаюкивающих своих вырождавшихся господ. Следовательно, после всего сказанного, ясно, что пролетариату нужно искусство, которое родилось из шума фабрик, заводов, улиц, которое по своему духу должно быть громовым искусством борьбы. Оно есть. Это футуризм. Но до тех пор, пока он в теории, пока он наверху бурлит, стараясь доказать гнилой интеллигенции свое право на жизнь, он не развалит искусство буржуазии. <...> На фабрики, на заводы. К резервам рабочего класса. И раскаты Октябрьской революции в искусстве разрушат его буржуазный характер и создадут новое, доселе невиданное человечеством[574].

Аналогичные мысли высказывал также деятель левого искусства Б. Кушнер. В статье «Революция материалов» он приводил примеры предполагаемых изменений в способах и технике исполнения произведений искусства. Он утверждал, что в отличие от старых художников, рассчитывавших свои создания на весьма ограниченное число потребителей, в будущем «мы в состоянии уже различить прибой неисчислимых масс новых потребителей. Миллионы равноправных ушей и глаз. Там целые города сразу захотят видеть и слышать. Вся толща, океанская глубь народная, всколыхнется и, громыхая, запросит нужных ему художественных ценностей»[575]. В ориентации на такую потребность должны были значительно расшириться масштабы деятельности художников, поэтов, музыкантов. Музыка будущего должна звучать для обширных народных собраний, «быть может, для целых городов сразу», — писал Кушнер, считая, что можно без риска пророчествовать о том, что современные ему музыкальные инструменты и издаваемые ими звуки долго не удержатся в обиходе социалистической музыки и им придется сойти со сцены и уступить место новым изобретениям. Он считал, что придется прибегать к специальным аппаратам, дающим возможность извлекать исключительно пронзительные шумы, которые были бы слышны в условиях городской жизни. Такая же судьба предсказывалась живописи. Кушнер предрекал новые поиски материалов, сочетания, смешения и распределения красок и т.п. Вслед за живописью изменения должны были произойти и в поэзии, скульптуре, зодчестве. «В поэзии слово освободится от обременительных и узких для него рамок исключительно смыслового употребления. Стихотворец по творческому произволу станет пользо-

ваться и звуком, и образностью его, и передаваемым им понятием. Ритмы, совершенствуясь, достигнут беспредельного богатства и разнообразия. Закругленные их формы, образующие в ряде повторений замкнутый и совершенный круг, уже и в настоящее время почти вышли из употребления. Их место занимают свободные, текущие, подвижные размеры, полные безостановочного движения, поражающие в каждой строке неожиданно измененным выражением лица»[576]. В скульптуре на смену традиционным материалам бронзе и мрамору должны прийти сталь, железо, дерево, канаты, тросы, все материалы, которые могут понадобиться. «Ваятели сложат с себя унылый обет творить произведения только из форм лица и тел человеческих, станут весело лепить, рубить и резать безразлично все, что попадется под руку»[577]. В архитектуре на смену кирпичу и песчанику придут железобетон, стальные фермы и легкое папье-маше. При этом использование новых материалов должно будет полностью обновить технику исполнения и обработки материала в искусстве и во всех других отраслях человеческой деятельности.

Область пролетарского искусства, очерченная левыми теоретиками, была значительно шире традиционных представлений об искусстве, даже тех представлений, в рамках которых футуристы работали до 1917 года. Старые рамки намеренно ломались во имя революции в искусстве. Хотя не все из этих теоретических прорывов получили реальное воплощение и дальнейшее развитие, но многие из них были опробованы хотя бы в экспериментальном порядке.

Отношение большинства петроградских художников-реалистов и скульпторов к идее создания нового пролетарского искусства, а также к перспективе идти работать на заводы и фабрики отчетливо проявилось во время дискуссии по докладу «Пролетариат и искусство», организованному Петроградским советом профессиональных союзов во Дворце труда. Основной доклад состоялся 15 декабря 1918 года, а дискуссия по нему 22 и 29 декабря. Аудитория состояла преимущественно из художников, еще недавно противостоявших левым в Союзе деятелей искусств.

> Дискуссия, проходившая под председательством т. Цыперовича[578], открылась речью М.Ф. Блоха[579], отметившего, что до сих пор искусство было интимным, ютилось в мастерских художников, до народных же масс оно не доходило. <...> Художники должны понять, что жизнь требует от них теперь другого. Теперь нужны не пейзажи, стоящие вне жизни. Художники должны слиться с рабочими, войти в их работу.
>
> М.Ф. Блох далее указал, что до революции художники работали исключительно для класса капиталистов, которые покупали картины не потому, что в них нуждались, а потому, что была такая мода. Художники не творили, а писали картины, стараясь удовлетворить вкусу своих покупателей.
>
> Такого искусства, — продолжал оратор, — теперь не может быть и не должно быть. Художники должны ныне участвовать в борьбе пролетариата за будущее. Своими произведениями художники должны освещать эту борьбу, показывая пролетариату путь к новой жизни. Художники должны участ-

вовать с рабочими в создании лучших условий жизни, в создании новых жилищ, новых предметов обихода, новых форм одежды и т.д. Тут открывается для художников широкое поле деятельности. Тут открывается еще больше простора для фантазии, чем раньше, когда они писали картины, но не создавали вещей. Художники, как в древней Греции, Египте или во времена Ренессанса, должны приблизиться к массам и вместе с ними строить и творить новую жизнь, творить так, чтобы им было понятно. Пусть художники идут на заводы, фабрики и в мастерские, пусть создают реальные вещи, пусть и они сделаются такими же производителями, как рабочие.

Против такой постановки вопроса высказался член Общества имени Куинджи, <А.И.> Кудрявцев, который полагает, что художник не машина, поддающаяся разным переделкам. Бесполезно и переделываться. Художники, какие они есть, такими должны и остаться. Нет никакой нужды подделываться под пролетариат. Пролетариат сам понимает, какое искусство ему нужно. Наша группа меняться не будет. Может быть, наше искусство не нужно пролетариату, — тогда мы умрем естественной смертью.

Скульптор <М.А.> Керзин в своей речи развил ту мысль, что искусство во всех его проявлениях имеет право на существование. По его мнению, цель и смысл искусства — развивать красоту чувств, без которой жизнь теряет всю свою прелесть. До сих пор художники переживали истинную трагедию. Они должны были вести борьбу с теми, для которых они творили, с меценатами. Но вот наступила революция. Казалось бы, для художников должны наступить лучшие времена, но тут их объявили буржуазией, а их искусство — буржуазным. Это несправедливо. <...>

Затем выступил бывший художественный критик «Нового Времени» <Н.И.> Кравченко. Он остановился главным образом <на том,> что труд художника не может быть приравнен к труду рабочего. <...> Не следует художников гнать на заводы. Художники должны создавать вещи для отдыха. Искусство — место для отдыха от тяжелого труда, сад для наслаждения. Художники всегда стояли близко к народу. Они в поисках за темами ходили в деревни, на базары, фабрики, в ночлежные дома. Художники имеют полное право быть гражданами первых категорий, а не той категории, к которой причислена буржуазия[580].

Затем выступил поэт Маяковский. Высказав сомнение в целесообразности выступления перед такой — почти сплошь интеллигентской — аудиторией, минуя этих «завсегдатаев Ампира», он обратился к рабочей части собрания. Тов. Маяковский сказал:

«Мы приветствуем призыв докладчика к созданию пролетарского искусства. Но разве можно привлекать к этому делу огульно всех людей искусства, как это делается сейчас? Вы говорите: “добро пожаловать”. Мы говорим: предъявите ваши мандаты. Кем вы посланы, сердцем, бьющимся с пролетарской революцией, или жаждой заказов нового хозяина? Сейчас все, кто вчера дебатировал вопрос о неподаче нам руки, наскоро усвоили новые идеи, — но нас этим не проведешь. О новом надо говорить и новыми словами. Нужна новая форма искусства. Поставить памятник металлисту[581] мало, надо еще, чтобы он отличался от памятника печатнику, поставленному царем. Революция, разделившая на два лагеря всю Россию,

провела границу и между правым и левым искусством. Налево — мы, изобретатели нового; направо — они, смотрящие на искусство как на способ всяческих приобретений. Это великолепно понимают рабочие, радостно принимающие наши выступления. Внеклассового искусства нет. Новое создаст только пролетариат, и только у нас, у футуристов, общая с пролетариатом дорога».

Ярко агитационный характер носило выступление тов. Анселиовича[582]. Он сказал, что нельзя требовать никаких мандатов от художников. Его не предъявит ни крайне правое крыло, ни крайне левое крыло. <...> Тов. Анселиович согласен с тов. Маяковским, что в искусстве много затхлого, консервативного, покрытого плесенью. Действительно, нужен, как говорит Маяковский, динамит, чтобы все взорвать. Но это не дает права говорить, что самым здоровым является левое искусство. В левом искусстве, полагает т. Анселиович, здоровы только искания. Он преклоняется перед энергией левых, перед их энтузиазмом, с каким они отстаивают свое существование. Дорога динамика левых. Дороги их искания, хотя подчас они принимают уродливые формы. Искания исканиями, но нужно все-таки и содержание. Действительно, о новых вещах нужно говорить новыми словами. Нужно выбросить из нашего арсенала слова, напоминающие государево время. Однако не все старое плохо и не всякая новизна хороша. <...> Искусство должно иметь и воспитательное, и агитационное значение. Ни одна школа в искусстве не имеет пока права претендовать, что она связана с рабочим классом. Такой школы еще нет. <...>

Художник Зуев высказался в том смысле, что тов. Анселиович является в вопросах искусства соглашателем с буржуазией. Пушкина, действительно, пора сдать в архив. Слова эти вызвали некоторые свистки. Председатель вынужден был попросить соблюдать порядок в здании Дворца труда. Художник Зуев затем указал, что каждое время имеет свое искусство. Искусство не может быть абсолютным. Оно удовлетворяет только временным запросам. Репин и ему подобные не выражали чувств пролетариата. Такие художники теперь выдохлись. Только пролетариат даст новых художников. Тов. Анселиович стал на защиту тех художников, которые должны сойти со сцены. Ему поэтому аплодировали только буржуазные художники.

В заключение выступил О.М. Брик. Он иронически отметил, что весь сыр-бор загорелся оттого, что художники не попали в надлежащую категорию. Тут старались квалифицировать труд художников. Блох полагает, что художники должны направиться на завод; другие находят, что этого мало, что художники должны создавать место для отдохновения, а третьи говорят, что художники своим творчеством должны культивировать вечную красоту, необходимую в жизни, чтобы красиво чувствовать. Прежде всего, говорит тов. Брик, нужно откинуть последнее. Выходит, что искусство является религией, монашеством, что противоречит пролетарской идеологии. Также не задача художников коммуны — создавать места для отдыха, где рабочие не могли бы думать о повседневных заботах. Это понизит активность рабочих. О прелестях отдыха пока рано говорить, ибо продолжается еще борьба. Пойти на заводы — вот единственная задача художников. Творить красоту нужно не для выставок и особняков, а вливать ее в самое

производство. <...> Художники должны сделаться производителями. Следует думать меньше о красоте и создавать реальные вещи.

После выступления нескольких других ораторов дискуссия была отложена до следующего воскресенья[583].

Продолжение дискуссии <...> состоялось 29 декабря.

На этот раз диспут об искусстве привлек почти исключительно художников. Рабочих среди публики, наполнившей митинговый зал, было очень мало. <...>

Первым выступил тов. Маяковский. Он указал, что аудитория зря аплодировала в прошлый раз тов. Анселиовичу, ибо он говорил одно и то же, что и поэт Маяковский. Тов. Анселиович подошел только к вопросу об искусстве с общественной точки зрения.

Поэт Маяковский далее указал, что футуристы сами отвергают сегодня то, что ими было сделано вчера. С таким же пафосом футуристы выступают против своего же искусства, если оно становится мертвым и старым.

Поэт Маяковский отбрасывает обвинение, что левые будто бы призывают к насилию над старым искусством. Он сам готов возложить хризантемы на могилу Пушкина. Но если из гробов выйдут покойники и захотят влиять на творчество наших дней, то нужно им заявить, что им не может быть места среди живых.

Оратор затем подчеркнул, что тов. Анселиович в вопросе о новом искусстве сплел свои руки с разными буржуазными критиками. <...> Для обновления искусства нужна новая политическая организация творческих сил. Разве футуристам по дороге со старыми представителями в искусстве? И в искусстве нужна мощная революционная политика. Руководящая роль должна поэтому остаться за новыми людьми в искусстве. Единственными носителями революционных идей останутся левые.

В заключение тов. Маяковский выразил уверенность, что тов. Анселиович непременно примкнет к новому искусству, если он всесторонне с этим искусством ознакомится.

Следующий оратор тов. <И.И.> Ионов. Он отмечает, что до революции рабочие и крестьяне не имели никакого представления об искусстве. Они не имели ни малейшей возможности к нему прикасаться. Теперь культурная самодеятельность рабочих растет с каждым днем. Повсюду рабочими заводятся библиотеки, театры, клубы. Искусство, бывшее до революции недоступно пролетариату, теперь раскрепостилось. В этот момент обязанность старых революционеров-коммунистов предостеречь рабочих от такого рода искусства, как футуризм. Футуристы пользуются свободой слова во вред рабочему классу. Революция их ничему не научила. Они заполняют книжный рынок всякой рухлядью. Так обстоит дело в литературе футуристов. Скверно также в футуристической живописи.

Тов. Ионов, остановившись на разных работах футуристов, говорит, что футуристы кладут на холсты не хлеб, которого требуют массы, а камень. Разные плакаты, размалеванные футуристами[584], не могут вызвать сочувствия у рабочих. Ни в литературе, ни в живописи футуристы ничего не дают.

Их искусство никому не нужно. Рабочий класс не может принять такое искусство. Рабочий класс не хочет старого искусства, но он не хочет и искусства футуристов. <...>

Художник <В.К.> Штембер считает диспуты по вопросам искусства не бесполезным делом, так как выявляются разные течения и обогащается материал по данному вопросу. <...> Худ. Штембер далее говорит, что художникам нужно теперь или потрафлять вкусу пролетариата или погибнуть. Приглашать художников на заводы, по его мнению, недоразумение. И там нужны изобретатели. А что же будет с обыкновенными художниками? Неужели им просто погибнуть. Оратор затем высказывает сомнение, существует ли пролетарская культура? Во главе революции стоит интеллигенция. Вся революционная идеология поэтому интеллигентская, а не массовая. Массы еще несознательны. Почему же такая идеология называется пролетарской культурой?

В зале сильный шум, мешающий оратору говорить.

Оратору предоставляется собранием слово, но он отказывается от продолжения своей речи.

На трибуне Д.П. Штеренберг.

Свою речь он начинает с указания, что тов. Ионов нашел полную поддержку со стороны предыдущего оратора. Тов. Ионов хочет навязать нам свой вкус, но о вкусах не спорят. Лучше перейти к фактам. Когда разразилась октябрьская революция, кто первые пришли в Зимний дворец? Левые! Вы, обращается оратор к противникам левого искусства, пришли лишь тогда, когда дело октябрьской революции стало прочным.

— Я один из тех художников, которые вышли из среды рабочих. До 30 лет я жил своим ремеслом.

Затронув разные направления в искусстве, Д.П. Штеренберг говорит, что индивидуальное искусство — сильное искусство, но его теперь нет. За последнее столетие происходит полное повторение того, что было сделано раньше, причем повторение скверное.

— А Роден? — слышатся голоса.

Д.П. Штеренберг отвечает:

— Роден один, но есть еще 200 плохих Роденов.

Затем оратор отмечает, что самое ценное в футуристах то, что они ищут не одни, а в массе. Творчество футуристов является коллективным искательством, как работа пролетариата. Тут уж говорят, что художники должны делать вещи. Об этом еще рано говорить. Художники этого еще не умеют. Они должны еще этому научиться. На вопрос о том, что было сделано левыми в течение года, Д.П. Штеренберг отвечает, что они раскрепостили и организовали художественные школы, из которых выйдут новые, молодые творческие силы. Кроме того, левые вынуждены были бросить свои палитры и писать для представителей старого искусства охранные свидетельства. Тов. Штеренберг, в свою очередь, спрашивает, что сделали противники левого искусства хотя бы во время Керенского? За левыми художниками правда. Они настоящие творцы жизни. Для правых художников на первом плане стоит теперь вопрос: кто будет покупать их картины? Если бы не это волнение, они бы не принимали никакого участия в

споре о новом и старом искусстве. Правый лагерь хочет сорганизоваться на знаменитостях, причем он забывает, что знаменитости все забирают себе. Мы утверждаем, что такое положение кончено. Нам не нужно знаменитостей, нам нужен труд. Пойдите в школы, на фабрики. Трудитесь, как трудятся левые художники. У нас есть только одна точка зрения — пролетарская: кто трудится, тот и ест. <...>

Тов. Певзнер находит, что во вкусах до недавнего времени господствовала полная вакханалия. Футуризм, по его мнению, следует рассматривать как признак духовного падения, начавшегося после 1905 года. Футуристов трудно понимать. Искусство должно служить обогащению и облагораживанию человеческого духа, окрашивать его чувства и мысли. Этому делу не служит искусство футуристов. Рабочие и крестьяне создадут свою культуру, а также свое искусство.

Тов. Журавлев тоже говорит, что новое искусство не является пролетарским. Он полагает, что лучше употреблять полотнища на портянки, чем малевать непонятное. Новое искусство рабочим непонятно, оно им неродственно. Оно предназначается для тех, которые раньше упивались реализмом и пресытились им. Футуристы не понимают рабочих, и рабочие их не понимают. Рабочие многое теперь оценили, но еще больше они отбросят в сторону.

Скульптор <А.М.> Лавинский[585] заявляет, что молодежь считает левых художников своими вождями и за ними пойдет. Рельсы правильные. Возврата к старому нет. Не нужно гнусной эволюции в искусстве. Нужна революция. Нас спрашивают, что нам дали футуристы? Мы только начинаем. А что дали все правые художники? Закончил оратор восклицанием:

— Да здравствует новое творчество по рельсам футуризма!

Тов. Ионов во второй своей речи повторяет, что в сочинениях футуристов много непонятного. Коллективные искания понятны огромным массам. К такого рода искусству принадлежит творчество Родена, Менье, Редона[586]. Индивидуальное искусство никому не нужно. Футуризм является индивидуальным искусством, ибо никто его не понимает. Футуризм является отрыжкой буржуазного искусства.

В заключение тов. Ионов говорит, что пролетариат сметет футуристов. Появятся новые художники, которые перейдут как через старое искусство, так и через искусство футуристов.

Тов. <Л.В.> Руднев считает, что новые мысли и чувства, охватившие мир, должны найти новые способы выражения. Говорят, что в искусстве футуристов много непонятного. Но ведь тот же хаос пока и в политической жизни[587].

Вечером того же дня (29 декабря 1918) в Доме Лассаля состоялся платный художественный митинг «Старое и новое искусство», средства от которого должны были поступить в пользу красноармейцев.

<...> Председательствовать на митинг был приглашен Максим Горький, участниками Александр Бенуа, <Ф.И.> Калинин, Шаляпин, Добужинский, Маяковский, Пунин, Брик и др. Однако к началу митинга ни Максим

Горький, ни другие видные деятели «старого искусства» не прибыли. На этой почве разыгрался небольшой инцидент. Часть публики, узнав о неприбытии Максима Горького, в также Шаляпина, стала требовать возвращения денег за билеты. Поэт Маяковский, вышедший на эстраду, обратился к собравшейся публике с призывом оставаться на своих местах, указывая, с одной стороны, на то, что отсутствие видных деятелей старого искусства еще не есть предлог для того, чтобы нельзя было говорить вообще об искусстве, с другой стороны, что деньги, истраченные этой нетерпеливой и столь патетически относящейся к великим мира сего части публики идут на подарки красноармейцам, поэтому ему кажется странным и самый уход части слушателей из зала и тем более требование ими возврата денег. Встреченный громом аплодисментов подавляющего большинства присутствующих, Владимир Маяковский был выбран председателем митинга и, после того как разбушевавшиеся страсти улеглись, открыл собрание, предоставив первое слово тов. Пунину.

### *Речь Пунина*

Пунин указал, что для него является несколько неожиданной честью открывать митинг и говорить в то время, как публика могла ждать имен более прославленных, но что тем не менее он берет на себя смелость это сделать, так как уверен, что подлинное живое слово, как о новом, так и о старом искусстве, может сказать не увенчанный славой герой старой культуры, а молодой художник, вставший в ряды с пролетариатом для завоевания новой культуры.

Касаясь темы этого митинга, Пунин указал, что ему отрадно слышать, как некогда одинокий и не встреченный сочувствием лозунг, призывавший к разделению искусства на старое приобретенное и на новое изобретаемое[588], получил теперь столь широкое распространение. Мы, говорит Пунин, имели двойное основание разделять искусство на старое и новое. Прежде всего потому, что искусство, существовавшее в эпохи господства клерикальной, аристократически-феодальной, капиталистически-буржуазной эпох, неизменно носило классовый характер; пролетариат пришел не для того, чтобы занять опустевший после буржуазии трон, но чтобы создать такую культуру, которая бы не являлась культурой какого-нибудь класса. Создавая внеклассовую пролетарскую культуру, пролетариат должен создать и внеклассовое пролетарское искусство, и, уж конечно, оно должно быть противоположно искусству старого мира.

С другой стороны, раболепство и пресмыкание перед памятниками прошлого искусства давит свободное, новое художественное творчество. Не потому молодые художники борются со старым искусством, что оно плохо или не может быть использовано как исторический материал, но потому, что оно еще претендует на влияние. Если бы все деятели старого искусства могли дать подписку в том, что никто из них не будет пытаться воздействовать на новое художественное творчество, откажется от современности, — все будут свидетелями того, с каким сыновьим благоговением молодые художники понесут великих стариков в музей. В заключение Пунин призы-

вал всех тех, которые дорожат созданием пролетарской культуры, отрешиться от благоговейного отношения к памятникам прошлого и дать возможность молодым создавать вместе с пролетариатом великую художественную культуру будущего.

### *Речь <А.А.> Андреева*

Затем слово было предоставлено тов. Андрееву. От имени Пролеткульта тов. Андреев приветствовал рабочих красного Питера и призывал их внимательно отнестись к революционным завоеваниям нашей художественной молодежи, указывая на то, что левое искусство единственное для создания пролетарского искусства. Тов. Андреев указал также на углубленное искание формы и материала, свойственное молодым художникам и близкое, по-видимому, рабочим массам.

### *Речь А.В. Луначарского*

После тов. Андреева говорил Народный Комиссар Анатолий Васильевич Луначарский. Два противопоставления обыкновенно делаются, говорит Луначарский, когда возникает вопрос о старом и новом искусстве. С одной стороны, противопоставляют старое буржуазное искусство новому пролетарскому, с другой — все художественные школы, какие только до сих пор были, противопоставляют футуризму; и в этом противопоставлении видят параллелизм. Я, продолжает Луначарский, не могу в полной степени согласиться с такими утверждениями. Прежде всего не все старое искусство буржуазно и не все, что в искусстве буржуазно, — плохо. Старое искусство знало эпохи, когда те или иные демократические элементы принимали в создании художественных ценностей большое участие. Так мы видим участие широких народных масс в искусстве Египта, Греции, в искусстве древней Руси, наконец, в тех художественных памятниках, которые были созданы в эпохи великих старых коммун Италии, Севера Франции, Фландрии; и мы видим, что это старое, буржуазное искусство поднималось до величайших вершин. Если и можно говорить о действительно буржуазном искусстве, то только постольку, поскольку буржуазия развратила художника, сделала его своим наемником, рабом и поденщиком. <...>

В дальнейшем Луначарский переходит ко второму противопоставлению: искусства старых школ так называемому футуризму. Луначарский указал на то, что футуризм родился в ту эпоху, когда всеми классами одинаково предчувствовалась наша великая эпоха борьбы. Буржуазия одинаково, как и пролетариат, мобилизовала свои силы. Если футуристы указывают на свою здоровую силу как на признак, роднящий их с пролетариатом, то этого еще недостаточно. <...> В футуризме, несомненно, есть течение, глубоко связанное с рабочим движением, и в этом отношении многие деятели левого искусства справедливо указывают на свое внутреннее родство с пролетарской культурой. Динамизм и методы коллективистического творчества, которые так характерны для футуристического искусства, несомненно, в каком-то отношении соприкасаются с тем, что может создать в области

искусства пролетариат. Если нельзя говорить о футуризме в целом как о пролетарском искусстве, то об отдельных художниках футуристического толка, как о художниках, близких к пролетариату, говорить можно. И мы уже видим, как молодое искусство завоевывает себе место в пролетарской художественной идеологии.

*Речь Мейерхольда*

После речи Луначарского был сделан перерыв; военный оркестр, а затем хор просветительно-культурной организации Совета Городского Хозяйства исполнили интернационал. После перерыва председательствовал на митинге Н.Н. Пунин. С небольшой речью выступил Мейерхольд, указавший на невозможность оглядки назад во время бега. Касаясь вопросов театра, Мейерхольд говорил о потребностях нового строительства сцены и необходимости участия пролетариата в театре сегодняшнего дня.

*Речь <А.И.> Маширова*

Затем с длинной речью выступил тов. Маширов. Тов. Маширов указывает на то, что не все в старом искусстве может быть пригодно для новой пролетарской художественной культуры. Пролетариат не может разделить эстетическую точку зрения, на которой стоит тов. Луначарский, он должен критически отнестись к искусству прошлого и выбрать только то, что действительно ему нужно. Вместе с тем тов. Маширов упрекал тов. Луначарского в том, что последний мало защищает интересы Пролеткульта <...>.

Далее после Маширова с небольшой речью выступила тов. Флексор, которая, указывая на слова тов. Пунина, сказанные им о Мадонне Рафаэля, протестовала против подобного отношения к великим шедеврам прошлого. Тов. Пунин, говорит Флексор, может быть, добрый товарищ, искренний революционер и хороший организатор, но раз он позволяет себе такие выражения о Рафаэле, он, наверное, не имеет никакого отношения к искусству, ибо тот, кто любит искусство, не может так говорить о Рафаэле.

В заключение председательствовавший тов. Пунин указал на высокий интерес и содержательность речи Луначарского и выразил надежду, что пролетариат и все те, кто ищут и ждут новой художественной культуры, каждый по-своему и в согласии со своими потребностями приложат все силы к созданию этой великой культуры будущего[589].

Разжигая митинговые страсти, деятели левого искусства, без сомнения, стремились к пропаганде своих новых взглядов. Согласно их представлениям, «Октябрь искусства» наступит, когда призванный к революционизированию жизни пролетариат начнет создавать новые типы художественных вещей, необходимых в реальной жизни. Но на митингах они должны были убедиться, что профессиональные художники не хотят идти ни на фабрики, ни на заводы. С пролетариатом дело обсто-

яло еще сложнее. По признанию О. Брика, «рабочие массы в целом еще не осознали себя в нашем искусстве». Более того, негативное «отношение к нам со стороны влиятельных вождей пролетариата сильно тормозит нашу работу в рабочей среде»[590]. О том же говорил Н. Пунин, признававший, что «вопросы культуры, вопросы искусства, коллективистического искусства в настоящий момент не затрагивают широкие пролетарские массы, а верхние его <пролетариата. — *А.К.*> слои в достаточной мере отравлены буржуазной культурой и буржуазным искусством»[591].

Нужно было искать какую-то новую форму внедрения своих идей. И Маяковский на дискуссии «Пролетариат и искусство» (29 декабря 1918) уже заявил, что «для обновления искусства нужна новая *политическая организация* творческих сил»[592]. Замысел был неплох: срастить коммунизм и футуризм не только идеологически, но и организационно, что дало бы возможность проводить свои идеи в качестве партийных не только от лица государства, но и от имени партии. Реализация этих планов сулила немалые выгоды и могла существенно изменить положение футуризма: во-первых, оградить новое искусство от нападок, поскольку любая критика переводилась бы тогда в политическую плоскость и могла быть квалифицирована в качестве контрреволюционной; во-вторых, появилась бы возможность использовать организационные структуры РКП (б) для проведения в жизнь своих идей.

Попытка реализации этого замысла была предпринята в январе 1919-го, когда при Выборгском райкоме РКП (б) был организован коллектив коммунистов-футуристов (комфут). На двух организационных собраниях (13 и 19 января 1919) были выработаны и приняты программная декларация, устав и организационная схема. Председателем комфута и ответственным организатором был избран Б.А. Кушнер, который заявил: «В порядке крайней революционной спешности надо додушить гнилого последыша буржуазии — поганую культуру ее и создать неслыханно новую цивилизацию труда. <...> Социализм уже наступает, а культура еще буржуазна. Нужно совершить неимовернейший прыжок прямо к социализму»[593]. Программная декларация конкретизировала задачи: «Коммунистический строй требует коммунистического сознания. Все формы быта, морали, философии и искусства должны быть пересозданы на коммунистических началах. <...> Под видом непреложных истин массам преподносится лжеучение господ. Под видом общечеловеческой правды — мораль эксплуататоров. Под видом вечных законов красоты — развращенный вкус насильников. Необходимо немедленно приступить к созданию своей коммунистической идеологии. Необходимо повести беспощадную борьбу со всеми лживыми идеологиями буржуазного прошлого. Необходимо подчинить Советские культурно-просветительные органы руководству новой теперь лишь вырабатываемой культурной коммунистической идеологии»[594]. В коллектив мог вступить каждый член РКП (б), признававший программу комфутов. Выбывший из РКП (б) автоматически переставал быть членом коллектива комфутов.

Для изучения основ культурной коммунистической идеологии учреждалась специальная школа, организация и руководство которой поруча-

лись О. Брику. Согласно уставу, «каждый вновь вступающий в Коллектив должен изучить программные основы культурной коммунистической идеологии, преподаваемые в партийной школе Коллектива. Во все время прохождения школьного курса вступающий считается кандидатом в члены Коллектива»[595].

Курс культурной коммунистической идеологии состоял из восьми лекций: «Жизнь и идеи», «Марксизм», «Идеология аристократов», «Идеология буржуазии», «Идеология демократов», «Идеология социал-демократии», «Футуризм», «Коммунисты-футуристы». После каждой лекции предполагалась «свободная дискуссия между руководителями и курсантами»[596].

В области литературно-издательской деятельности комфутов, руководство которой было возложено на Б. Кушнера, предполагалось издавать популярные брошюры, рассчитанные на широкую пролетарскую аудиторию («Культура коммунизма», «Футуризм и коммунизм», «Бег революции», «Творчество» и т.п.). Кроме того, «Коллектив поручил Президиуму обратиться в ЦК Партии Коммунистов с докладной запиской о полной нереволюционности всего направления деятельности Советских Органов в культурно-идеологической области и о назревшей необходимости включить и эту сторону общественности в сферу партийного влияния»[597]. Видимо, предполагалось, что ЦК РКП (б) предоставит комфутам возможность исправить положение.

Предвидя организационное расширение комфута и возникновение аналогичных организаций, коллектив комфутов Выборгского района даже взял на себя роль центрального органа.

Однако Выборгский райком РКП (б), 28 января 1919 года рассматривавший вопрос регистрации коллектива коммунистов-футуристов как партийной организации, отказался зарегистрировать комфут, мотивировав отказ тем, что «уставом нашей партии не предусмотрены подобного рода коллективы», и тем, что «утверждением подобного коллектива мы можем создать нежелательный прецедент в будущем»[598].

Б. Кушнер надеялся, что Выборгский райком долго не удержится на этой позиции, но комфуты так и не получили партийно-политического статуса, ради которого, очевидно, они замышлялись. Без этого статуса новая организация осталась на деле небольшой группой единомышленников, продолжавшей разрабатывать вопросы нового искусства. Лекции в партшколе, по-видимому, не начинались. Остались нереализованными также литературно-издательские планы.

О. Брик прочел три лекции на тему «Искусство и пролетариат»: 28 января 1919 года в клубе «Просвет» (Обводный, 93), 30 января — в помещении Гвардейского морского экипажа (Екатерингофский, 22), 13 февраля — в клубе III Интернационала (Кузнечный, 20). Согласно краткому отчету, основные положения лекций сводились к следующему:

> Пролетариат принял от буржуазии, наряду с прочим, богатое художественное наследие, состоящее из: а) разного рода художественных идей, истин, навыков и привычек, б) музеев, академий, театров, консерваторий,

дворцов, картин, стихов и пр., и пр., и пр. и в) из кадра художников-профессионалов: живописцев, музыкантов, артистов, скульпторов, поэтов и т.п. Необходимо в этом наследии разобраться. Надо подвергнуть его революционной критике. Надо перестроить все художественное производство на новый пролетарский лад. Между тем в массах наблюдается стремление увильнуть от этого единственно коммунистического подхода к делу и ограничиться простым потреблением доставшегося в наследство буржуазного искусства. В результате пролетариат попадает под влияние враждебных ему буржуазных идей, а искусство не может выбраться из тупика, в который его загнал вырождающийся буржуазный строй. Такое положение нетерпимо. Либо надо отказаться вообще от всякого искусства, либо перестроить его на пролетарских началах; но нельзя допустить существование буржуазного искусства в коммунистической стране.

В заключение т. Брик предложил организовать ряд художественных студий по отдельным отраслям искусства, где все желающие могли бы принять участие в разработке основных вопросов пролетарского искусства[599].

По-видимому, результаты пропагандистской деятельности и агитации за новое искусство были достаточно скромными. «Ходишь, слушаешь, читаешь, разговариваешь, — митинги, лекции, статьи — все то же и то же, все так же и так же бездарно[600], — резюмировал Н. Пунин. — Не слова — дела нужны нам. Простой, жалкой реальности — и как можно больше»[601].

В начале 1919 года митинговая и лекционно-пропагандистская деятельность левых в Петрограде резко сократилась. Агитация и полемика переместились на страницы газет и журналов.

Уже в ноябре 1918-го Коллегией по делам искусства и художественной промышленности были предприняты шаги по организации издательской деятельности. К годовщине Октябрьской революции (7 ноября 1918) был выпущен альбом «Герои и жертвы революции», состоявший из 18 рисунков художников К. Богуславской, В. Козлинского, С. Маклецова, И. Пуни и текста В. Маяковского. Одновременно велась работа по изданию собственной газеты и журнала:

В четверг, 28 ноября <1918>, состоялось под председательством т. Пунина очередное пятьдесят шестое заседание коллегии по делам искусства и художественной промышленности, состоящей при Отделе Изобразительных Искусств.

Кроме членов коллегии, в заседании присутствовали Владимир Маяковский и комиссар над училищем бар. Штиглица Н.А. Тырса.

Открыв заседание, председатель сделал краткое сообщение о последнем Заседании Государственного Совета по делам искусства, состоявшемся под председательством народного комиссара по просвещению А.В. Луначарского. В этом заседании обсуждался вопрос об издании Отделом Комиссариата Народного Просвещения своих периодических органов. Было указано на желательность единого органа для всех Отделов. Против такого

взгляда в заседании Государственного Совета по делам искусства возражали тов. Пунин и Маяковский.

Член коллегии О.М. Брик отметил, что вряд ли возможно создание единого органа для всех Отделов Комиссариата, которые не сговорились между собою по многим вопросам. Существование единого органа для всех отделов вызовет ряд острых разногласий. Отделу Изобразительных Искусств нужно иметь свой журнал для солидной разработки разных теоретических вопросов. Кроме того, нужно Отделу также издавать свою газету, как более легкий и подвижный периодический орган.

Против единого органа всех Отделов Комиссариата Народного Просвещения высказался также член коллегии, тов. Школьник.

В прениях далее участвовали В. Маяковский и член коллегии Л.А. Ильин.

Коллегия постановила до выяснения вопроса в Совете подготовить к выходу газету «Искусство Коммуны»[602].

На следующем заседании (5 декабря 1918) был заслушан «краткий доклад тов. Пунина о выпуске первого номера газеты "Искусство коммуны", коллегия постановила обратиться к прочим отделам комиссариата народного просвещения — Музыкальному, Театральному и по делам музеев и по охране памятников искусства и старины с предложением принимать участие в издаваемой Отделом Изобразительных Искусств еженедельной газете и послать, в случае принятия этого предложения, своих представителей в редакционную коллегию. Пока образована временная редакционная коллегия в составе членов коллегии по делам искусства и художественной промышленности тов. Альтмана, Брика и Пунина»[603].

Другие отделы Наркомпроса не приняли участия в газете и предпочли обзавестись собственными изданиями.

Первый номер «Искусства коммуны» вышел 7 декабря 1918 года и носил, как и все последующие номера, ярко выраженный футуристический характер. На страницах газеты печатались стихи В. Маяковского, статьи О. Брика, Н. Пунина, Н. Альтмана, Б. Кушнера, пропагандировавшие новое пролетарское искусство и утверждавшие футуризм, с одной стороны, как искусство пролетариата, а с другой — как художественный вид коммунизма. Кроме того, публиковались статьи К. Малевича, М. Шагала, И. Пуни, П. Ваулина, Э. Спандикова и др., отчеты о митингах и диспутах, хроника Отдела ИЗО, полемика.

Первые же номера «Искусства коммуны» вызвали резкую реакцию со стороны самых разных идейно-художественных группировок и даже внутри левого лагеря.

Поводом к первому конфликту послужила идея, высказанная в газете сначала Н. Пуниным, а затем в поэтической форме В. Маяковским. Касаясь украшения города к годовщине Октябрьской революции, Н. Пунин считал, что следовало не украшать старый город и «буржуазные улицы», а в соответствии с новым миропониманием пролетариата и футуристов воплощать идею разрушения: «Взорвать, разрушить, стереть с лица земли старые художественные формы — как не мечтать об этом

новому художнику, новому человеку. <...> Если нельзя было разрушить, стройте бутафорию, делайте вид, что разрушаете»[604]. В. Маяковский выразил ту же идею в строках:

Белогвардейца
найдете и к стенке.
А Рафаэля забыли?
Забыли Растрелли вы?
Время
пулям
по стенкам музеев тенькать.
Стодюймовками глоток старье расстреливай!
Сеете смерть во вражьем стане.
Не попадись капитала наймиты.
А царь Александр
на Площади Восстаний
стоит.
Туда динамиты!
Выстроили пушки по опушке.
Глухи к белогвардейской ласке.
А почему
не атакован Пушкин?
А прочие
генералы классики?
Старье охраняем искусства именем.
Или
зуб революций ступился о короны?
Скорее!
Дым развейте над Зимним
фабрики макаронной! <...>[605]

Руководители Отдела по делам музеев и по охране памятников искусства и старины сочли эти высказывания далеко не безобидными и решительно противоречащими основным принципам Наркомпроса. Дело зашло далеко. Луначарский имел беседу с Лениным, и последний предложил «пресечь выступления такого рода в органах Наркомпроса»[606]. В результате появилась статья Луначарского, в которой, в частности, говорилось: «Некоторые ближайшие мои сотрудники не мало смущены первыми номерами "Искусство Коммуны". На этой почве, — что греха таить, — возник даже легонький конфликт между коллегией Комиссариата Просвещения Сев. обл. и Отделом Изобразительных Искусств при том же Комис<сариа>те. <...> Мы не можем позволить, чтобы официальный орган нашего же Комис<сариа>та изображал все художественное достояние от Адама до Маяковского кучей хлама, подлежащей разрушению»[607].

Редакция газеты возразила на это, что «одним из наиболее прочных культурных завоеваний европейской литературы за последнее время явля-

ется освобождение поэтического произведения от буквального толкования. Ни один современный критик не решился бы утверждать, что Пушкин в своем стихе “Глаголом жги сердца людей” призывает поэта какими-либо горючими материалами жечь сердца своих ближних»[608].

Одновременно Луначарский утверждал, что задача Наркомпроса состоит в том, чтобы «предоставить вольное развитие всем художественным лицам и группам» и «не позволить одному направлению затирать другое <...>. Не беда, если Рабоче-крестьянская власть оказала значительную поддержку художникам-новаторам: их, действительно, жестоко отвергали старшие». Но при этом он выделял две пугающие черты газеты: «разрушительные наклонности по отношению к прошлому и стремление, говоря от лица определенной школы, говорить в то же время от лица власти»[609]. Одним словом, он боялся, что разрушительные призывы футуристов будут восприняты в обществе как государственная политика Наркомпроса, и советовал всем встревоженным лицам не придавать подобной риторике чрезмерного значения: «Я могу уверить всех и каждого, что, действительно, талантливые среди новаторов великолепно чувствуют и даже сознают, как много чудесного и очаровательного заключается в старине, и, как Авгуры, улыбаются друг другу и подмигивают, когда заносчиво поносят все старое, отлично зная, что это — только молодая поза»[610].

Луначарского несколько поправлял О. Брик: «Всем отлично известно, что никто не собирается ни уничтожать сочинений Пушкина, ни сжигать картин Рафаэля, ни разбивать статуй Микеланджело. Все прекрасно понимают, что речь идет исключительно об ореоле святости, которым окружают этих непогрешимых пап эстетической церкви»[611]. Уничтожение ореола святости — это уже не легкомысленная молодецкая поза, как представлялось Луначарскому, это — тактический ход, осмысленная пропаганда среди современников, целью которой было, конечно, не физическое разрушение, а идейная дискредитация старого искусства во имя утверждения принципов нового («пролетарского», «революционного», «коммунистического») творчества.

Н. Пунин в ответ на опасения Луначарского, как бы художники-новаторы не вообразили себя «государственной художественной школой, деятелями официального, <...> сверху диктуемого искусства»[612], заявил: «нам государства не надо», «обольщать себя ложными победами, утверждать формально свое господство — нам не свойственно», «не государственным искусством стал “футуризм” — пробил час торжества новых художественных идей. <...> Дело не в “футуризме”, но в том, что “футуризм” оказался обладателем художественного творчества. Среди бесчисленного количества творческих групп царит растерянность. Проблема пролетарского искусства не под силу ни пролеткульту, ни передвижникам, ни тем меньше индивидуалистам из “Мира Искусства”. <...> Только молодежь, примыкающая к так называемому “футуристическому” движению, знает — очень хорошо знает, — чего она хочет; только ею и поставлена во весь рост проблема пролетарского искусства <...>. Мы —

не захватчики власти, мы — угадчики будущего. "Футуризм" — не одно из многих художественных течений, но единственное живое»[613].

Положение футуристов было весьма странное. Они обладали государственной властью и поддерживали распространенное мнение, что в пролетарском государстве должно быть пролетарское искусство. Но, как уже указывалось выше, чаша весов в пропаганде левыми своего понимания пролетарского искусства в 1918—1919 годах склонялась в идеологическую сторону: к утверждению футуристов в роли истинных выразителей искусства пролетариата. «Только мы, художники нового мира, и в состоянии изменить мир, так как нас не обуревает содержание, не растлевает желание жить, наслаждаться, созерцать и объяснять, — писал Н. Пунин. — <...> Наше искусство — искусство формы, — потому-то мы — пролетарские художники, художники коммунистической культуры»[614]. Тот же Пунин утверждал, что «футуризм есть поправка к коммунизму», что «коммунизму как теории культуры не быть без футуризма», «нет сейчас других движений, кроме социалистического и футуристического, которые имели бы в виду будущее, и нет других методов, кроме методов коммунизма и футуризма, которые бы с такой полнотой творческого напряжения шли бы к этому будущему»[615]. Левые, в качестве работников государственной власти, в официальном органе Наркомпроса объявляли себя выразителями искусства пролетариата и художниками коммунистической культуры, но руководители государства отказывали им в праве выражать свои художественные убеждения от имени государства. Вожди большевистской партии оказались весьма консервативны в своих художественных взглядах и предпочитали понятное им реалистическое искусство.

Другой конфликт, вызванный появлением первых номеров «Искусства коммуны», произошел с петроградским Пролеткультом. Впрочем, пролеткультовские идеологи рассматривали возникшую ситуацию не как конфликт, а как начало борьбы на уничтожение. «Футуризм и пролетарская культура, вот два сфинкса, смотрящие друг на друга и вопрошающие: кто ты? От ответа, какой дадут эти литературные направления, зависит их судьба. Одно другое должно уничтожить», — считал один из руководителей петроградского Пролеткульта П.К. Бессалько и далее утверждал: «Футуризм хитрит: точно хамелеон, он старается принять чуждую ему окраску революционной культуры пролетариата. В "Искусстве Коммуны", во втором номере, Н. Альтман говорит: "лишь футуристическое искусство построено на коллективистических основах. Лишь футуристическое искусство есть в настоящее время искусство пролетариата". <...> По мнению О. Брика, культура, творимая самими рабочими, не есть пролетарская культура. О. Брик тщится доказать, что истинными ее творцами явятся художники-пролетарии, сиречь футуристические интеллигенты. <...> Мы исходим из того, что пролетарскую культуру создают сами рабочие, а не интеллигенты, случайно или не случайно дошедшие до идей пролетариата. <...> Ни в коем случае нельзя позволить футуристам тело рабочей культуры одеть в футуристическую одежду»[616]. Таким образом, суть конфликта состояла в отрицании про-

леткультовцами претензий футуристов на роль выразителей искусства пролетариата, и попутно сыпались обвинения, что футуристы «левее здравого смысла», что они «дискредитируют рабочую революцию», что живопись левых — «футуристски-кубистская пачкотня», а поэтический ритм — «скрип неподмазанной татарской телеги» и т.п.

К этому выпаду левые отнеслись спокойно. О. Брик квалифицировал пролеткультовские нападки как явное недоразумение и выразил надежду, что «футуризм и пролетарская культура будут впредь мирно сотрудничать»[617]. Д. Штеренберг заявил, что пролеткультовские идеологи, взяв монополию на пролетарскую культуру, абсолютно ничего не сделали в искусстве и лишь вливают «новое вино в старые, дырявые мехи»[618].

Борьбы на уничтожение, как это виделось пролеткультовцам, не получилось. Футуризм проник в живописные мастерские петроградского Пролеткульта, руководимые А.А. Андреевым. Хотя сам Андреев утверждал, что «кучка организаторов Отдела Изобразительных искусств Комиссариата Просвещения, именующих себя левыми и футуристами, беспомощна в искусстве будущего»[619], — это было скорее данью корпоративным претензиям пролеткультовских идеологов и межведомственной конкуренцией, поскольку за несколько месяцев до этого он утверждал, что «левое искусство единственное <пригодное> для создания пролетарского искусства»[620].

С критикой идеологических позиций, занятых редакцией «Искусства коммуны», выступил также В. Шкловский. В отличие от конфликтов с Отделом по охране памятников искусства и старины и Пролеткультом, это была дружеская полемика, но ее дружелюбная корректность только подчеркивала принципиальное различие исходных позиций.

Подоплекой этой полемики, очевидно, были политические разногласия между эсером В. Шкловским и коммунистами-футуристами из редакции «Искусства коммуны». В течение первой половины 1918 года В. Шкловский, будучи членом военной комиссии при ЦК партии эсеров, занимался подготовкой антибольшевистского переворота, но после раскрытия эсеровского заговора уехал сначала в Поволжье, а затем на Украину (Харьков, Киев). Здесь в конце 1918-го он решил отойти от политики, вернулся в Москву, а затем в Петроград. За его политическую благонадежность поручился М. Горький.

Политические убеждения Шкловского, безусловно, наложили отпечаток на его отношение к сотрудничеству футуристов с советской властью. Еще будучи в Харькове (декабрь 1918), он опубликовал статью, в которой выступил против попыток футуристов связать искусство и политику: «По странной случайности футуризм сделался официальным искусством в большевистской России. <...> Но насколько советская власть не народна, настолько же чуждо пролетариату и ее "придворное" футуристическое искусство. Не народным, но только личным вкусом или снобизмом А.В. Луначарского, отчасти признанием Максима Горького, отчасти готовностью к услугам, проявленной отдельными футуристами перед Советской властью, — объясняется то, что кормление многих из них принято на государственный счет. <...> Передовые художники си-

лятся родить то, что еще не выношено, стараются связать то, что несвязуемо: искусство и политику»[621].

Несмотря на отказ от политической борьбы после возвращения в Петроград в начале 1919 года, убеждения В. Шкловского в независимости искусства от политики остались прежними. Однако если в харьковской статье он мотивировал свои взгляды тем, что «ни обывательская, ни рабочие массы не поняли футуризма, не захотели его», что праздничное украшение Петрограда «делалось именем народа, но до народа не дошло, и народ на все смотрел как на чужое», то три месяца спустя в статье, направленной против позиций «Искусства коммуны», мотивировка была полностью изменена.

В. Шкловский указал на распространенный миф революционной эпохи, согласно которому социальной революции должна соответствовать революция форм искусства: «“Скифы”, “футуристы-коммунисты”, “Пролеткульты” — все провозглашают и долбят одно и то же: новому миру, новой классовой идеологии должно соответствовать новое искусство. Вторая посылка — обычна: наше искусство и есть именно новое, которое выражает революцию, волю нового класса и новое мироощущение. Доказательства для этого обычно приводятся самые наивные»[622]. Шкловский считал, что претензии на роль «искусства пролетариата» нужны футуризму не более, «чем солнечному свету квартира на Невском в три комнаты с ванной». Кроме того, Шкловский указывал, что доказательства этих претензий основаны на принципе «новые формы быта создадут новые формы искусства», который прямо противоположен базовому принципу футуризма: «Мы, футуристы, ведь вошли с новым знаменем *“Новая форма — рождает новое содержание”*. Ведь мы раскрепостили искусство от быта, который играет в творчестве лишь роль при заполнении форм и может быть даже изгнан совсем <...>. Искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города. <...> Новые формы в искусстве являются не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старые формы, переставшие быть художественными. Уже Толстой говорил, что сейчас нельзя творить в формах Гоголя и Пушкина потому, что — формы эти уже найдены. Уже Александр Веселовский положил начало свободной истории литературы как истории литературной формы. А мы, футуристы, связываем свое творчество с третьим Интернационалом[623]. Товарищи, ведь это же сдача всех позиций, это Белинский—Венгеров и “История” русской интеллигенции. Футуризм был одним из чистейших достижений человеческого гения. Он был меткой — как высоко поднялось понимание законов свободы творчества. И — неужели просто не режет глаз тот шуршащий хвост из газетной передовицы, который сейчас ему приделывают»[624].

Обвинение в «сдаче всех позиций» вследствие отхода от базового принципа футуризма было воспринято редакцией «Искусства коммуны» очень серьезно. Недаром ответная статья Н. Пунина чуть ли не в два раза превышала объем статьи Шкловского. Собственно, Пунин объяснял те изменения, которые произошли в 1918—1919 годах в самом по-

нимании термина «футуризм», поскольку изменения эти носили принципиальный характер: футуризм стал пониматься не только как движение в рамках искусства, но и как движение за пределами последнего в социально-политической сфере. Изящно парировав обвинения Шкловского, Пунин одновременно развил новые теоретические представления, в которых сращивались воедино формы искусства и бытия (формы жизни). Согласно Пунину, быт и бытие — два совершенно разных понятия. С бытом футуристы ведут борьбу, «ибо быт — по существу своему полярен творчеству; быт — это трупный яд, быт — это шлаки, быт — это мертвец, оставленный жизнью, быт — это костная омертвелая ткань, которая, как след, ложится за человечеством и тысячью рук тянет нас во вчера»[625]. В то же время коммунистическая революция и Третий Интернационал, по мнению Пунина, пока не быт, а еще не окостеневшие формы жизни (бытие). «Что касается социализма и революции, то мы готовы согласиться с тем, что в руках Керенских—Шейдеман—Каутских они, пожалуй, действительно, стали бытом, но только в этих мертвых руках — в руках же коммунистов и в форме Интернационала пока что они еще не быт, хотя бытовые черты за последнее время кое-где и стали отлагаться даже в коммунистическом сознании. <...> Интернационал такая же футуристическая форма, как любая другая творчески-созданная форма. <...> Я спрашиваю, какая разница между Третьим Интернационалом и Рельефом Татлина или “Трубой Марсиан” Хлебникова? Для меня никакой. И первое, и второе, и третье новые формы, которыми радуется, играет и которые применяет человечество. Будущее принадлежит им, будущее принадлежит всем, которые с ними, — это и есть футуризм»[626].

Теоретические представления об отсутствии принципиальной разницы между формами искусства и жизни (бытие) не просто снимали противопоставление искусства и политики, а сплавляли их воедино в безграничном понятии футуристического творчества. В таком контексте обвинения Шкловского, действительно, превращались в недоразумение, в простую терминологическую недоговоренность.

Пунин нейтрализовал обвинения, но самого Шкловского убедил не сразу. Полемика была исчерпана, хотя каждый оставался при своем мнении. В. Шкловский некоторое время продолжал работать в рамках искусства, отторгая от него политику как чужеродный материал. Теоретические же представления Н. Пунина вели к выходу из традиционных рамок искусства и получили впоследствии развитие в виде концепции жизнестроения.

Аргументация Н. Пунина если не убедила В. Шкловского, то, по крайней мере, была отчетливо осознана им. Он не стал сторонником расширенного толкования термина «футуризм» и включения в него явлений, лежащих за традиционными границами искусства, но сама мысль о том, что эти явления могут стать материалом искусства, запала, видимо, глубоко. Уже через год он признался: «...пользование внеэстетическим материалом в художественном произведении поразило меня»[627].

Впоследствии В. Шкловский высказывал ту же мысль при описании татлиновской модели памятника Третьему Интернационалу: «Совет Народных Комиссаров принят Татлиным, как кажется мне, в свой памятник как новый художественный материал и использован вместе с РОСТА для создания художественной формы. Памятник сделан из железа, стекла и революции»[628].

Параллельно с изменением идейно-художественных взглядов происходила перемена политических убеждений В. Шкловского. На рубеже 1918—1919 годов он отошел от политической деятельности, порвал с эсерами, фактически признав право большевиков на государственную власть. В области политики конфронтационность сменилась лояльностью. Судя по некоторым его текстам, он стал воспринимать большевиков как своеобразное стихийное явление, вроде бури, потопа или землетрясения, от которых можно лишь укрыться. Впрочем, и это отношение было переходным. Уже летом 1920-го он воевал в рядах Красной Армии против Врангеля, а в январе 1921-го написал: «Революцию нельзя судить, ей надо помочь»[629]. Шкловский и позднее признавался: «Нет крупного человека, который не переживал бы полосы веры в революцию. Минутами верилось в большевиков. Вот рухнут Германия, Англия, и плуг распашет не нужные никому рубежи. <...> Мы верили в студии красноармейцев. Одни поверили раньше, другие позже»[630]. Это не просто вера в большевиков, это уже вера в мировую большевистскую революцию.

Газета «Искусство коммуны» выходила четыре месяца (до 13 апреля 1919) и в период развернувшейся весной 1919 года кампании гонений на футуристов была закрыта под предлогом недостатка бумаги.

Обширные планы издательской деятельности Петроградского отдела ИЗО Наркомпроса[631] ознаменовались выпуском ряда листовок, сборника «Художественный труд» (1919), журнала «Изобразительное искусство» (1919 [фактически — 1920]), книг: А.В. Луначарский «Об искусстве» (1919), В. Марков «Искусство негров» (1919), Э. Делакруа «Дневник» (1919), Н. Пунин «Первый цикл лекций, читанный на краткосрочных курсах для учителей рисования» (1920), Н. Пунин «Памятник III Интернационала» (1920), Н. Пунин «Татлин (против кубизма)» (1921). Ряд других анонсировавшихся изданий из типографии не вышел.

## Москва

Содержание агитационно-пропагандистской деятельности Московского отдела ИЗО Наркомпроса составляли те же идеи и концепции, которые разрабатывали и пропагандировали петроградские теоретики. Идеология нового пролетарского искусства, понимаемого как отказ от изобразительности и переход к фабричному изготовлению новых утилитарных вещей, была занесена сюда из Петрограда. Но если в Петрограде в рамках этой концепции происходило в основном возведение футуристов на роль истинных выразителей искусства пролетариата, то в Москве концепция приобрела не идеологический, а идейно-художе-

ственный характер и постепенно трансформировалась в теорию производственного искусства.

Пропагандистская деятельность Московского отдела ИЗО Наркомпроса началась художественным митингом «Меньшинство в искусстве» (31 октября 1918) в помещении клуба III Интернационала[632]. Затем на диспуте «Живопись и эпоха» (16 декабря 1918; Петровские линии, быв. кафе «Ампир») с докладом выступал И.А. Аксенов, говоривший о классовой (мелкобуржуазной) идеологии художника, «о путях пролетаризации его и необходимости организации художественного труда в рамках коммунистического государства»[633]. Доклад Аксенова вызвал резкие возражения «со стороны исповедников внеклассового искусства. Чувства большинства аудитории объединил некий “рабочий-пролетарий”, который с необычайной горячностью и пафосом выкрикивал общие места о свободе художника и явно подлаживался под мелкобуржуазную идеологию переполнившей кафе публики. Овации, сопровождавшие его речь, и отказ от слова нескольких ораторов, которые считали, что лучше “товарища-рабочего” они сказать не могут, воочию показали, что художническая масса в подавляющем большинстве живет еще старыми навыками и идеологией»[634].

Расклад сил был примерно таким же, как в Петрограде, но при этом сколько-нибудь серьезной митинговой пропаганды своих идей Московский отдел ИЗО не предпринимал. К подобным выступлениям можно причислить лишь лекцию-диспут «Традиция или революция в художественной промышленности» (15 января 1919; клуб-мастерская «Красный Петух»)[635] и лекцию И. Аксенова «Искусство и жизнь» (22 января 1919; Клуб броневиков)[636]. Пропагандистская деятельность Московского отдела ИЗО Наркомпроса была сосредоточена в большей степени на художественных вопросах. Так, литературно-художественный подотдел выпустил в начале 1919-го монографию В.В. Кандинского «Ступени. Текст художника» и готовил монографии, посвященные творчеству В.Е. Татлина, Д.П. Штеренберга, П.В. Кузнецова, П.П. Кончаловского, К.С. Малевича, А.В. Шевченко, А.В. Грищенко, С.Т. Коненкова[637], планировал «Энциклопедию изобразительных искусств»[638], сборник памяти О. Розановой[639]. Были изданы следующие книги: А.В. Грищенко и Н.Ф. Лаврский «А. Шевченко. Поиски и достижения в области станковой живописи» (1919), Н.Ф. Лаврский «Указатель книг и статей по вопросам искусства» (1919). Кроме того, с января 1919-го начал выходить вестник Отдела ИЗО Наркомпроса «Искусство», на страницах которого освещались в основном вопросы художественной жизни, публиковались статьи по искусству. Издание носило художественно-информационный, а отнюдь не пропагандистский характер. Такая позиция объяснялась тем, что во главе Московского отдела ИЗО стоял художник Татлин, а не теоретик Пунин, редакцию же газеты «Искусство» также составляли художники, а не теоретики, как в Петрограде.

Гораздо большей наступательной активностью отличались противники футуристов, группировавшиеся отчасти в ТЕО Наркомпроса (воз-

главлявшемся тогда О.Д. Каменевой), Секции изобразительных искусств Моссовета и московском Пролеткульте.

ТЕО Наркомпроса была устроена в клубе-мастерской «Красный Петух» лекция А.И. Гидони «Футуризм и искусство пролетариата» (21 января 1919)[640].

По мнению докладчика, футуризм — нигилизм, который явился реакцией против изжитых старых форм искусства — «передвижничества» и «мирискусничества». Футуризм не связан с нашей жизнью, и докладчик жестоко обрушился на Отдел Изобразительных Искусств — эту «цитадель футуризма», который стремится выдать футуристическое искусство за искусство пролетариата.

«Государственный футуризм», по мнению докладчика, так же нелеп, как официальное академическое искусство.

Пролетариат, заявлял А. Гидони, не создал еще своего искусства, а футуристы просто предлагают ему свое мировоззрение, которое ему совершенно непонятно.

Футуризм, по мнению докладчика, одна из сторон изжитой буржуазной культуры, и его нельзя выдавать за пролетарское искусство[641].

Футуризм — левая партия в искусстве, как коммунизм — в политической жизни. По этой чисто внешней аналогии футуристы сочли, что в наши дни торжества коммунизма, и они призваны к власти и первенству. Однако пролетариату нужно искусство всенародное, объединяющее и общепонятное, футуризм же искусство индивидуума, а не коллектива: он солиптичен и условен; мир рисует так, как видит его не каждый, а только художник-футурист.

Вопреки неоднократным заявлениям тов. А.В. Луначарского о беспартийном искусстве и о вреде кружковщины в деле государственного руководства художественной жизнью, Отдел Изобразительных Искусств Нар. Ком. по просвещению являет картину «засилья» футуристов, хотя последние художники меньшинства скорее буржуазного, чем пролетарского. Это обстоятельство, к сожалению, влияет на провинциальные художественные секции Совдепов и вредит правильной постановке широкого художественного развития рабочих масс[642].

Докладчику горячо возражал Всев. Э. Мейерхольд, который указывал, что докладчик типичный интеллигент, которому чуждо ощущение и мировоззрение пролетариата. <...>

В.Э. Мейерхольд в футуризме, напротив, видит единственное из всех существующих течений искусства, которое «стучится в двери большого искусства». Футуризм — это преддверие большого стиля. Если мы еще не понимаем футуризма, то виною этому являются не футуристы, а наша отсталая культура. Футуристы в большей части вышли из народа и близки народу. Так, например, Мейерхольд ссылается на Татлина, творчество которого, к сожалению, не нашло еще достойной оценки.

Д.А. Щербиновский в своей речи пытался доказать, что футуризм есть не что иное, как скандал и шантаж.

Это выступление было встречено недружелюбно слушателями.

Затем выступил Вяч. Полонский, указавший, что футуризм является реакцией против отживших форм буржуазного искусства — искусства красоты и наслаждения.

Выступления остальных, возражавших докладчику лиц были малоинтересны[643].

Одновременно нападки на футуризм и деятельность Отдела ИЗО Наркомпроса начались со стороны Моссовета. Монографию В.В. Кандинского «Ступени. Текст художника» (1918), выпущенную Московским отделом ИЗО Наркомпроса, рецензент «Вечерних известий Моссовета» охарактеризовал резко отрицательно. Согласно его приговору, футуризм — пустое место, а книгу — в макулатуру[644]. В. Фриче, возглавлявший секцию изобразительных искусств и народных празднеств Отдела народного образования Моссовета, выступил против претензий футуристов на роль представителей «литературных идей пролетариата»[645], а также против имажинистов, сотрудничавших в большевистской газете «Советская страна»[646]. Кроме того, В. Фриче подверг резкой критике издания литературно-художественного подотдела ИЗО Наркомпроса, заумные стихи О. Розановой, опубликованные в вестнике Московского отдела ИЗО «Искусство»[647], а также позицию газеты Петроградского отдела ИЗО «Искусство коммуны»[648].

Страсти особенно накалились после того, как Москва была украшена к 23 февраля 1919 года футуристическими плакатами, изготовленными учащимися СГХМ. Дошло до того, что вопрос о футуризме разбирался на заседании Исполкома Моссовета (1 марта 1919), когда предлагалось даже запретить футуризм. В общую антифутуристическую кампанию включились деятели московского Пролеткульта[649], и началась печатная травля футуристов.

Н. Пунин признался: «В последнее время почему-то особенно часты стали нападки на т. н. “футуризм”. На художников-новаторов, на их организации, даже на Отделы Искусств Комиссариата Просвещения <...>. Обвинения эти в большинстве вздорны, необоснованны, обнаруживают полнейшую неосведомленность “критиков” — вообще таковы, что серьезно на них отвечать нельзя, — тем не менее подчас они исходят из больших, руководящих советских организаций и тогда производят тягостное впечатление»[650]. Н. Пунин аргументированно отвергал обвинения в «диктатуре» футуризма, считая, что «они оказались бредом запуганных обывателей, а может быть, сознательным “ходом” в борьбе против Отдела»[651].

Между тем в самом начале этой антифутуристической кампании из Петрограда на помощь москвичам приехали О. Брик и В. Маяковский, принявшие участие в диспуте «Искусство и жизнь» (2 марта 1919), который был устроен секцией изобразительных искусств Моссовета и состоялся в клубе-мастерской искусств «Красный Петух» (Кузнецкий мост, 5)[652].

Выступивший докладчиком тов. А. Гидони рассмотрел с меньшевистско-марксистской точки зрения соотношение искусства и политико-экономической жизни, условно проведя параллели между революционными эпохами и «расцветами» искусств.

Из двух путей, по которым может идти современное искусство, — «выявление художественных форм прошлых эпох» или «стилизация искусства под пролетариат», — футуризм пошел по второму пути, присвоив себе «монополию пролетарского искусства». Украшение столиц в дни октябрьских празднеств было для футуристов «неудавшимся экзаменом на звание пролетарского искусства». Художники должны «уравняться с массой», а не поднимать ее до понимания футуризма.

Выступившие оппонентами тт. О. М. Брик, В.В. Маяковский и В.Э. Мейерхольд указали, что никакого «покровительства футуристам» нет. Тактика Отдела Изобраз<ительных> Искусств построена на «беспартийном» содействии всем художественным группировкам, и если более молодые оказываются более жизненными и близкими пролетариату, то это еще не должно давать повода к заключениям о «засильи футуризма». Конечно, «проще показывать старое, чем создавать новое, тому, кто сам еще не может создавать своего»[653].

Кроме публичных митинговых выступлений в защиту футуризма, были предприняты также организационные меры по реорганизации газеты «Искусство» и изменению руководства Отделом ИЗО. Согласно дневниковым записям В. Степановой, события развивались следующим образом:

*6 марта* <1919>

<...> В связи с травлей футуристов в печати будто бы приехали из Питера в Отдел О.М. Брик, Д.П. Штеренберг и В.В. Маяковский.

Первым делом они взялись за газету «Искусство», будто бы, чтобы внести или, вернее, дать ей агитационно-полемический характер, чтобы отпарировать все нападки на футуризм. Было созвано большое организационное заседание в Литературно-художественном подотделе, на котором присутствовали: Кандинский, Шевченко, Франкетти, Барановский, Штеренберг, Брик, Маяковский, Родченко, Шершеневич, Малевич, Удальцова, Татлин и я (секретарь подотдела). Тут-то нас и обработали питерцы. Брик и Штеренберг повели дело так, что газета ушла от нас и перешла в ведение особой редакционной коллегии газеты: Брик, Удальцова, Малевич и Шершеневич. Прекрасное единение!

Нашумели, конечно, страшно. Просто-напросто им надо было взять в свои руки наш орган. Затем на другой день оказалось, что Брик уже заведующий отделом, а Татлина — по шапке. Кроме того, созвали коллегию художников, где Штеренберг кричал на всех, а наши, конечно, перепугавшись, все молчали, и они повернули в нужную им сторону. <...>

Это заседание было один из безобразнейших фактов и, как выражается Кандинский, «было похоже на биржу, а не на заседание коллегии» — шум, гвалт, крик, ругань. <...>

> После заседания отправились на «Митинг протеста» в Строгановское училище против газетной травли футуристов. По дороге Татлин жалуется Анти <А.М. Родченко> и Франкетти: вот, сместили его тогда в Профессиональном Союзе[654] <...>, а теперь Петроград его вымел, так как поддержки нет.
>
> Вообще наш отдел погиб из-за междоусобной вражды <...>, и пока происходили междоусобицы, интриги и подвохи, питерцы, как «иностранцы», пришли и сели[655].

Междоусобицы, которыми художники наполнили внутреннюю жизнь Московского отдела ИЗО, не прекратились со сменой руководства. Вскоре В. Татлин, К. Малевич, А. Моргунов, С. Дымшиц-Толстая и П. Кузнецов послали Луначарскому ходатайство, в котором жаловались, «что в Коллегии отставили художников, и просили защиты от последних штеренберговских распоряжений (Брик заведующий и т.д.)»[656]. В ответ на это в двадцатых числах марта 1919 года Луначарский официально утвердил О. Брика заведующим Отделом ИЗО, а Татлина — председателем Коллегии по делам искусства. Однако во время избрания президиума Коллегии (начало апреля 1919) при активном старании А. Родченко и В. Степановой, а также междоусобных склоках других художников Татлина лишили председательства и даже не избрали в президиум Коллегии. В. Степанова признавалась в дневнике:

> В Коллегии из председателей «выставили» Татлина. Избран президиум: Кандинский, Франкетти, Королев, Кузнецов, Жолтовский, Аверинцев, Шевченко, Удальцова. Список вырабатывали сперва Анти и Удальцова, где были Татлин и Малевич, и затем я и Анти — последний список и прошел. Пришлось мне поработать. Агитировала вовсю, я отпечатала список на машинке и раздавала сочувствующим; на нашей стороне было сперва 11 верных, но при выборах оказалось 15 против 5, хотя Удальцова и еще 3 наших сдрейфили и написали Татлина; но и то он всего получил 9 голосов, а Малевич — 5. Татлин — рядовой член Коллегии, больше ничего.
>
> Татлин, конечно, мне это выговорил... и уверен, что это работа наших с Анти рук. <...> Теперь Татлин с Малевичем хотят ехать в Питер[657].

Остаются непонятными до конца причины, по которым московские левые художники стремились избавиться от руководства Татлина, а вместе с ним от Малевича, Моргунова и Дымшиц-Толстой, также не вошедших в новый состав президиума Коллегии по делам искусства. Вероятно, значительную роль в этой всеобщей склоке играли творческое соперничество, идейно-художественная полемика и борьба за лидерство. По крайней мере, Татлин и Малевич продолжали ругаться даже после того, как их обоих отстранили от работы в президиуме Коллегии. По свидетельству С.И. Дымшиц-Толстой, «не поладив с художником Штеренбергом[658], мы, четверо художников — Татлин, Малевич, Моргунов и я, решили переехать в Ленинград[659]. Татлин и Малевич ехали на определенную работу, заведовать индивидуальными мастерскими в Академии

художеств. Мы с Моргуновым назначения еще не имели. По дороге началась ссора между Малевичем и Татлиным. Малевич упрекал Татлина, художника материальной культуры, в узости кругозора. Он говорил, что Татлину заслоняет горизонт железо. Вообще это были два соперника того времени самых резких и непримиримых» [660].

На фоне этих внутриведомственных склок новое руководство Московского отдела ИЗО Наркомпроса во главе с О. Бриком, желая отпарировать нападки на футуризм, развернуло контрпропаганду. При отделе было создано специальное лекционное бюро, задача которого состояла в организации лекций, дискуссий и митингов. С помощью всестороннего популярного разъяснения своего искусства и своих художественных взглядов левые надеялись сломать стену непонимания, рассеять те недоразумения, которые возникли вокруг деятельности Отдела ИЗО.

Цикл этих диспутов начался докладом А. Топоркова «Художник и машина» (15 марта 1919), устроенным в клубе-мастерской «Красный Петух» (Кузнецкий мост, 5) [661]. Докладчик дал анализ современного искусства в связи с машинным производством. Указывая на засилье «быта», мещанских форм, на необходимость революции во многих областях жизни: в обстановке, одежде, жилище, в движениях и манерах, — докладчик видел в содружестве художника и машины путь к революции быта. Оппонентами выступали В. Шершеневич, Е. Шор и др. [662]

Следующий диспут, по докладу О. Брика «Пролетариат и искусство» (24 марта 1919), состоялся в помещении Всероссийского союза поэтов (ВСП, Тверская, 18) [663].

> Тов. О.М. Брик указал в своем докладе, что всякая оценка явлений текущей художественной жизни должна теперь лежать только в плоскости пролетарской революции, а не мелкой борьбы различных течений в жизни искусства.
>
> Тов. Брик отвергает мнение о внутренней автономии искусства, независимого будто бы от социальной борьбы. Революция в искусстве идет в ногу с революцией социальной [664]. Всякое общественное движение порождает адекватную ему борьбу старого с новым в искусстве. Новая молодежь не может лишь пережевывать старые формы, молодые художники не могут ограничиться лишь ролью популяризаторов, их лозунг — пересмотр всего старого. Искание новых изобразительных средств, в совместной работе пролетариата и новых людей, — путь к социалистической культуре. Новое искусство идет от новых людей.
>
> Основоположения докладчика не породили резкой оппозиции, но дискуссия прошла чрезвычайно оживленно. Были возражения против «государственности» футуризма, протекционизма, разрушительных тенденций молодого искусства. В прениях приняли участие: тт. В. Шершеневич, Топорков, Мариенгоф, Вяч. Полонский и тт. из слушателей [665].

Третья дискуссия, по докладу В. Шершеневича «Искусство города (урбанизм)» (31 марта 1919), также состоялась в помещении ВСП (Тверская, 18).

> Докладчиком выступил тов. В. Шершеневич, который противопоставил современное искусство, рожденное городом и городскими художниками, созерцательному спокойному старому искусству деревни и природы.
>
> Сущность урбанистического искусства заключается в динамичности как выражении новой категории красоты — красоты непрестанно сменяющихся образов и в «политематизме» (многотемии) как выражении усложнившейся жизни и психики человека города. «Урбанизм не в том, чтобы изображать город, но в том, чтобы обо всем по-городскому говорить».
>
> Новое искусство, встреченное буржуазией насмешками, несомненно, близко пролетариату, чуждому изжитых форм старого искусства.
>
> Вопросы, затронутые тов. Шершеневичем, вызвали большой интерес у слушателей, принявших живое участие в прениях. Дискутировались вопросы о связи нового искусства с пролетарской социальной революцией, о взаимоотношениях художника и действительности, о понятности новых течений и т.п. В прениях приняли участие тт. О.М. Брик, Н. Моргунов, Н.Н. Переселенков, А. Мариенгоф и др. Председательствовал Е.Д. Шор[666].

Четвертая дискуссия, по докладу Г. Якулова «Футуризм увяз в Китае» (7 апреля 1919), состоявшаяся в помещении ВСП, вызвала интерес аудитории и оживленные прения:

> Докладчик худ. Г.Б. Якулов дал не столько объективную оценку футуризма, сколько одностороннюю критику с точки зрения нового течения — «имажинизма», условно сопоставив современное искусство с китайским (культ цвета и движения) и определяя то или иное искусство территориальными и световыми условиями его развития. Оппоненты (тт. <Н.С.> Моргунов, <В.П.> Полонский и др.) почти единодушно признали распад футуризма как течения лишь всеотрицающего, не давшего ни положительных художественных достижений, ни подлинно-революционного творчества[667].

Все эти дискуссии не переломили ситуацию в благоприятную для Отдела изобразительных искусств сторону, а наоборот, скорее, обострили многие вопросы. В разразившейся печатной полемике лейтмотивом проходила мысль «пролетариату футуризм не нужен», «почему Луначарский связался со всей этой футуристической нечистью? Аллах его ведает!»[668]. В. Шершеневич заметил: «В области искусства, особенно в области литературы, учреждена литературная чрезвычайка. Все подлинно революционное затирается или обливается грязью, как, например, начинания Наркомпроса, пропагандирующего новое искусство. И неужели же самим власть имущим не ясно, что футуризм, несмотря на всю его академичность, несмотря на то, что в футуризме будущего уже нет, — все же больше революционизма, чем в мертворожденном Пролеткульте, который заставляют парадировать раньше, чем он встал на ноги»[669]. «В данное время никакого пролетарского искусства нет. <...> Новые поэты "из народа" обычно пишут настолько плохо, что им нужен не критик, а учитель. Всем творцам из Пролеткульта, усиленно переповторяющим по форме предшественников — буржуазных классиков и символистов, а по

содержанию излагающих тезисы программ политических партий, конечно, не совершить переворота в искусстве»[670].

Позиция В. Шершеневича по отношению к Пролеткульту, а также в вопросе взаимоотношения искусства и государства коренным образом отличалась от позиции футуристов из Отдела ИЗО Наркомпроса, что привело в апреле 1919-го к распаду их временного союза. Шершеневич выдвинул лозунг «отделения искусства от государства»[671] и стал пропагандировать имажинизм как анархическое искусство.

Между тем еще осенью 1918 года среди деятелей Московского отдела ИЗО Наркомпроса возник грандиозный пропагандистский замысел, не получивший адекватного воплощения, но отразивший тем не менее некоторые характерные черты той социально-художественной утопии, которая владела их умами.

Миф о взаимосвязи революции в искусстве с революцией социальной и выходе футуризма из рамок искусства в непосредственное творчество форм социальной жизни имел разнообразные последствия. На его основе возникали различные теории: от концепции пролетарского (производственного) искусства до всеобъемлющих миростроительских утопий. В частности, дальнейшее распространение футуризма связывалось с успешным развитием мировой революции, а искусство при этом рассматривалось как «могучее орудие в борьбе за осуществление мирового социализма»[672]. Иллюзорные перспективы деятельности в мировом масштабе побудили Московскую коллегию по делам искусства и художественной промышленности в конце ноября 1918 года приступить к организации Международного художественного бюро (МХБ)[673]. Организованное 1 января 1919 года, бюро ставило своей целью «объединение передовых бойцов нового искусства во имя строительства новой всемирной художественной культуры»[674], «информацию и пропаганду деятельности Отдела Изобразительных Искусств в международном масштабе, а также работу по созыву международной конференции художников, скульпторов и архитекторов для разрешения вопросов в международном масштабе, в связи с мировой революцией»[675].

МХБ возглавила комиссия из 6 человек: А.В. Луначарский, Д.П. Штеренберг, Н.Н. Пунин, В.Е. Татлин, В.В. Кандинский и С.И. Дымшиц-Толстая. Заведующей назначили С.И. Дымшиц-Толстую. Деятельность МХБ была направлена на создание Интернационала искусств, замышлявшегося как своеобразный аналог III Интернационала в области искусства. При этом если задача III Интернационала заключалась в организации социальной мировой революции, то задачей Интернационала искусств должна была стать мировая революция в искусстве.

Используя обширные связи Кандинского с художественными кругами Германии, а также отъезд в Германию художника Людвига Бэра, МХБ поручило последнему «в числе других художественных заданий международного масштаба передать немецким художественным организациям родственного Отделу духа воззвание. Это воззвание было товарищеским приветом и призывом к международному объединению в строительстве

новой художественной культуры»[676]. Воззвание было послано 3 января 1919 года. Ответ «Рабочего совета по искусству» (Б. Таут, В. Гропиус, Ц. Клейн, М. Пехштейн) с заявлением «о полной солидарности германских художников с деятельностью отдела»[677] был получен в марте 1919-го. Через год (март 1920) дошли ответы «Ноябрьской группы» (Берлин), «Организации изобразительных искусств» (Баден), группы «Западвосток» (Баден). Кроме того, в Москву были отправлены ответы «Нового Дрезденского союза художников», «Баденского рабочего Художественного совета», «Государственного строительства» (Веймар), «Общества Марэса» (Дрезден) и других обществ, но они не дошли до МХБ[678]. Во всяком случае, в Германии инициатива МХБ получила явную поддержку.

5 марта 1919 года было послано воззвание и отчетные материалы к французским художникам. Были выработаны также воззвания к английским, итальянским и китайским деятелям искусства.

Одновременно велась подготовка к изданию журнала «Интернационал искусств»[679]. Согласно одному из протоколов заседания МХБ (14 марта 1919), Дымшиц-Толстая предлагала для журнала название «Интернационал» Отдела изобразительных искусств. Малевич предложил «Интернационал и искусство», орган Международного бюро. Было принято предложение Малевича. Кроме того, А. Моргунов счел возможным допускать статьи, написанные необычным способом выражения (заумный и идеографический языки и т.д.). Предложение было принято. Редакционная коллегия состояла из 10 человек: К. Малевич, А. Моргунов, П. Кузнецов, В. Татлин, Поляков, С. Дымшиц-Толстая, В. Хлебников, А. Луначарский, Д. Штеренберг и Н. Пунин[680]. Весной 1919-го для журнала были написаны следующие статьи: Д.П. Штеренберг «Художникам всего мира», А.К. Топорков «Каллистика», В.Е. Татлин «Инициативная единица в творчестве коллектива», К.С. Малевич «Новаторам всего мира», С.И. Дымшиц-Толстая «Интуиция — основа живого творчества», а также работы В. Хлебникова «Колесо рождений», «Голова вселенной. Время в пространстве» и «Художники мира»[681]. Однако после переезда Татлина и Дымшиц-Толстой летом 1919-го в Петроград работа над журналом остановилась, издание не было осуществлено.

Фактически после переезда Дымшиц-Толстой в Петроград деятельность МХБ развивалась в обоих городах одинаково безрезультатно, поскольку главное условие для плодотворной деятельности — мировая революция — так и не произошло. Не имея реальной возможности приступить к строительству на Западе новой художественной культуры, деятельность Московского отделения МХБ свелась к политической пропаганде. Так, Д. Штеренберг призывал, чтобы западные художники «отказались от занесенной в область искусства конкуренции рынков, наследия бывшего строя буржуазной жизни» и соединились «с нами и с авангардом рабочих масс, борющихся у вас на Западе за те же формы жизни, какие устанавливают с величайшими трудностями и громадными жертвами русские рабочие и крестьяне»[682]. Формой будущего объединения виделась «Международная федерация работников изобразительного искусства», в задачи которой предполагалось включить разработку

«социально-материальных государственных условий творчества», а также создание международного жюри, компетентного в делах искусства всего мира, которое, в свою очередь, оценивало бы те или иные достижения и вершило судьбы мирового искусства[683]. Предполагался международный обмен выставками, музеями, книгами, «послами искусств», устройство международных конгрессов и конкурсов. В рамках этой программы МХБ направило (сентябрь 1919) «в качестве “послов искусств”, для налаживания интернациональной связи художников тов. Кампа в Италию и тов. К. Крайнего (Уманского) в Германию и Австро-Венгрию»[684]. Однако эти действия мало что изменили. Из-за общих осложнений на фронтах и трудности связи с заграницей МХБ прервало свою деятельность до весны 1920-го, когда появилась возможность для связи с западными странами через Эстонию. В то же время с угасанием надежд на скорую мировую революцию (после подавления революций в Германии и Венгрии) цели МХБ приобрели более скромный характер и заключались лишь в пропаганде нового русского искусства в Западной Европе[685]. С этой целью Петроградским отделением МХБ и его заведующей С. Дымшиц-Толстой в мае 1920 года был разработан проект отправки за границу картин современных художников[686]. Предполагалось устройство специальной выставки для демонстрации работ за рубежом. Наряду с картинами и скульптурой планировалось выставить изделия художественной промышленности. Выставку рассчитывали устроить на одном из кораблей и при первой возможности отправить за границу[687]. В связи с подготовкой к этой выставке русские левые художники обратились к немецким, английским, французским и другим художникам с воззванием, в котором во имя интернациональной связи искусства призывали западных коллег:

> 1) Требуйте, во имя роста художественной культуры, чтобы ваши правительства сняли блокаду с молодой Республики и тем самым дали возможность великому народу с давними культурными традициями общаться с другими народами, прекрасными своим художественным прошлым;
> 2) Требуйте, во имя профессиональных интересов, чтобы ваши правительства пропустили в ваши порты оборудованные нами суда с образцами наших работ, как в области станковой живописи, так и в области художественно-промышленного производства[688].

В это время (июль 1920) шла война с Польшей, Красная Армия развивала наступление, и западные правительства, поддерживавшие поляков в военном и пропагандистском аспектах, конечно, не были заинтересованы в художественной советской контрпропаганде. Замысел выставки остался нереализованным.

Вскоре само МХБ было ликвидировано при реорганизации Наркомпроса.

Наряду с попытками МХБ распространить идеи строительства нового общества и новой художественной культуры в мировом масштабе,

левые художники продолжали вести теоретические дискуссии с многочисленными оппонентами в самой Москве. И эти дискуссии, охватывавшие более или менее стандартный круг вопросов, наглядно демонстрировали ограниченность влияния футуристической идеологии, постоянно наталкивавшейся на сопротивление противостоявших ей сил. Луначарский рассказывал, выступая на Первой всероссийской конференции по художественной промышленности (21 августа 1919), что в руководстве профсоюзов и Отделе технического образования Совнархоза убеждены в том, что левое направление в искусстве, которого придерживается Отдел ИЗО Наркомпроса, является индивидуалистическим и «знаменует собой отчасти вырождение, поэтому доверия к этому направлению нет, а также ко всему, что будет делать Отдел Изобразительных искусств»[689]. Д. Штеренберг, выступавший на той же конференции, соглашался, что «во многих слоях настроены против футуризма»[690]. Помимо руководства профсоюзов и Совнархоза к этим антифутуристическим силам относились также часть пролеткультовского руководства, руководства Моссовета и Петросовета, старая художественная интеллигенция, часть работников Наркомпроса, наконец, сами народные массы отторгали непонятное им искусство. Такая расстановка сил, конечно, отражала повышение социального статуса и расширение масштабов левого движения по сравнению с дореволюционным периодом. Однако выход из области искусства в сферу социальной деятельности столкнул левых с фактом существования незримых, но тем не менее весьма реальных границ и преград распространению в обществе их художественной идеологии. Концептуальные претензии на всеобщность (например, теория пролетарского/производственного искусства; или заумный язык в качестве всемирного интернационального языка и т.д.) на деле не вышли за пределы узкого круга лиц, непосредственно высказывавших и пропагандировавших эти идеи. Идеология левого искусства несмотря на обширные претензии не стала идеологией масс. Левые как были, так и остались в меньшинстве. Массы за ними не пошли, но и левые не пошли за массой, продолжая отстаивать свои взгляды на искусство.

Выражая довольно либеральную позицию Наркомпроса, А.В. Луначарский в речи на диспуте в московском Пролеткульте (23 ноября 1919) говорил:

> Пути футуризма и пролетарского искусства не совпадают. Пролетариат должен остерегаться таких революционных индивидуалистов, но это не значит, что их не нужно подпускать к пролетариату; благодаря своему классовому инстинкту пролетариат сумеет сам разобраться в них[691].

Пролетарские публицисты и теоретики в более жесткой форме говорили о чуждости им футуризма и его претензий на роль «пролетарского искусства». «Футуризм — типичный плод буржуазной анархически-интеллигентской культуры<...>, — писал один из них. — Самая история футуризма чужда пролетариату, чужда революции. Не из революционных классов и не из рабочего мира вышли футуристы. Они выш-

ли как накипь, из самого высшего, рафинированного интеллигентского слоя <...>. До момента своего “приспособления к революции” ни одна революционная черта не сквозила в их творчестве»[692].

Аналогичную позицию занял руководитель РОСТА и видный деятель Пролеткульта П. Керженцев, утверждавший на митинге искусств (6 ноября 1919) в Большой аудитории Политехнического музея:

> Ни в нашем театре, ни в литературе, ни в живописи не чувствуется дыхания революции. <...> Искусство до сих пор творится профессионалами, преимущественно интеллигентами, целиком связанными с тем прошлым, которое революция разрушает. Только тогда, когда ценности искусства будут созидаться классами, творящими революцию, только тогда искусство станет революционным![693]

Эти и другие противостоявшие футуризму представления об искусстве имел в виду Д.П. Штеренберг, когда констатировал «атмосферу непонимания», в которой проходила работа Отдела ИЗО по «агитации и пропаганде новой художественной культуры»:

> Приходится преодолевать целый ряд преград, исходящих из непонимания нашими товарищами того нового значения, которое может получить искусство в Революции. Еще до настоящего времени взгляд на искусство у наших товарищей довольно поверхностный. Искусство рассматривается как одно из средств наслаждения (духовного). Одни утверждают, что буржуазное искусство должно погибнуть и на его развалинах расцветет пролетарское искусство, причем последнее представляется им в примитивном виде «подготовления» художников из рабочих, однако они не замечают, что тем самым рабочий отрывается от одного производства и переносится в другое. Другие рассматривают искусство как надстройку и предлагают оставить это дело до того времени, когда будет готова сама база, т.е. думают, что в коммунистическом государстве само собой вырастет коммунистическое искусство[694].

В основе же «новой художественной культуры», согласно Д. Штеренбергу, должно лежать слияние искусства с производством, уже около двух лет пропагандируемое теоретиками левого искусства.

Весной 1920-го в отношениях между московским Пролеткультом и Отделом ИЗО Наркомпроса наметились перемены, связанные с изменениями в рядах идеологов Пролеткульта. В начале 1920 года умерли от тифа ярые противники футуризма Ф. Калинин и П. Бессалько. На роль пролеткультовского теоретика стал выдвигаться Б. Арватов, развивавший взгляды, близкие футуристической трактовке пролетарского искусства. На заседании художественного совета московского Пролеткульта (10 марта 1920) он сделал доклад «Пути пролетариата в изобразительном искусстве», в котором дал социологический анализ истории искусства, отмечая, в частности, иллюзорный и игровой характер буржуазного искусства и утверждая, что «художник в капиталистическом мире отнюдь не яв-

ляется творцом прекрасной жизни; он только костюмер ее, только украшатель». Иначе, согласно Арватову, обстоит дело в пролетарском обществе:

> Художник-пролетарий превращает свою деятельность в жизненно необходимую функцию, а искусство становится одним из видов квалифицированного труда. <...> Офортисты, скульпторы, живописцы превратятся в рядовых рабочих, их эстетические искания воплотятся в реальной практике, а художественная форма <...> перестанет служить иллюзии и произвольной игре воображения, перейдя на действительный предмет. Не изображать, а делать — вот что станет девизом пролетарского искусства. Взамен старых делений художников по сюжетам (пейзажисты, портретисты, жанристы и пр.), имманентно-эстетических делений (акварелисты, пастелисты и пр.) вырастут деления производственные: мы будем различать художников-деревообделочников, художников-текстилей, художников-металлистов и т.д.
>
> Так искусство претворится в действенное творчество жизни. А это обязывает нас прийти к еще одному важному выводу: творчество художественной формы, будучи нераздельно слито с творчеством практическим, не может быть никаким другим, как только конструктивным, т.е. практически-целесообразным. <...>
>
> Одно из самых важных мест в будущей пролетарской практике, без сомнения, займет архитектура. Но не в виде отдельной постройки одного дома, а в качестве составного органического элемента в строительстве городов; архитектурные планы будут охватывать улицы, площади, даже целые города с их садами, парками, подъездными путями, осветительными и канализационными сооружениями. Постепенный рост техники станет сопровождаться руководством со стороны тонкого художественного вкуса, превращая города в стильные и конструктивные создания монументального искусства. <...> Я глубоко убежден в том, что не так далеко время, когда можно будет увидеть творцов прекрасного на железной дороге, на морских верфях, на агрономических работах. Возникнут новые виды художественных специальностей, появятся новые методы преподавания техники: жизнь примет небывалые, радостные формы. <...> Потребность красиво рисовать лес заменится выращиванием реального красивого леса; желание красиво вылепить человеческую фигуру отступит перед социальным созданием красивого тела[695].

Начавшееся сближение позиций московского Пролеткульта и Отдела ИЗО Наркомпроса на основе теоретических представлений о необходимости взаимного проникновения и слияния искусства и жизни было подчеркнуто также участием О. Брика в очередном номере журнала «Пролетарская культура»[696]. Продолжением сближения стал очередной доклад Б. Арватова «О комфуте», прочитанный в Доме печати на заседании художественного совета московского Пролеткульта (17 мая 1920):

> По утверждению докладчика, между футуризмом и пролетарским творчеством протягивается ряд аналогий: оба эти метода искусства признают

свою относительность; только они утверждают, что старое искусство является отжившим, и ставят себе задачей — освобождение от старых форм; оба они идут к новому, динамическому; вместо творчества из ничего признают творчество только реальное. Это дает возможность футуристам быть вместе с тем и коммунистами. Коммунистический футуризм является прыжком через футуризм прежний.

В чрезвычайно оживленных прениях приняли участие тт. <А.А.> Богданов, Брик, Маяковский и многие другие[697].

По мнению художественного критика, откликнувшегося на оба доклада Б. Арватова, «оживленные прения свидетельствовали достаточно об остроте поставленных талантливым докладчиком вопросов о том, что искусство пролетарского государства откажется от изображения во имя "делания" и что только через футуризм это достижимо»[698].

Между тем в конце мая 1920-го в связи с захватом поляками Киева была объявлена мобилизация. В качестве комиссара Б. Арватов принимал участие в боевых действиях. Полученная контузия прервала на некоторое время его участие в художественной жизни Москвы.

В то же время в противовес широкому толкованию пролетарского искусства, развернутому Б. Арватовым до масштабов жизнестроения, более узкое его толкование, которого придерживались теоретики Отдела ИЗО Наркомпроса, получило иное название и вместо пролетарского стало более точно именоваться производственным искусством.

Первые шаги по внедрению элементов производственного искусства в систему художественного образования были предприняты после конференции учащих и учащихся (2—10 июня 1920). Для художественных школ была разработана новая программа, разосланная осенью 1920 года по всем губернским секциям ИЗО, на основе которой был создан ВХУТЕМАС. По замыслу руководства Отдела ИЗО Наркомпроса, подготовленные в этих художественных школах кадры молодых художников-специалистов должны были бы непосредственно реализовать слияние искусства с производством.

Для проведения в жизнь этой реформы осенью 1920-го при Отделе ИЗО Наркомпроса был образован Художественно-производственный совет, в который вошли «представители от всех производственных союзов по производствам: текстильному, деревообделочному, металлическому, стекла и фарфора, иглы и строительных рабочих, Всерабиса, печатников, ВЦСПС, от ВСНХ, от Главпрофобра и представители от Изо»[699]. Во главе Художественно-производственного совета стоял президиум в составе Д. Штеренберга, Е. Равделя, Д. Аркина, И. Аверинцева и О. Брика. Задачи совета заключались «в регулировании развития и усовершенствования художественно-промышленного образования, в постановке художественного производства и в радикальном преобразовании художественной культуры в связи с производством»; одной из главных задач совета объявлялось «способствование промышленно-художественной культуре в повседневной жизни, т.е. изготовление художественных предметов повседневного обихода и т.д.»[700]. Предполагалось

издание журнала «Искусство и Производство», но впоследствии был выпущен лишь один сборник статей «Искусство в производстве» (М., 1921), посвященный пропаганде производственного искусства.

Параллельно пропаганда производственного искусства продолжалась путем различных докладов и диспутов. Так, в Доме печати (Никитский бул., 8) состоялся доклад О.М. Брика «Культ искусства как рассадник мещанства» (4 июня 1920)[701].

> Докладчик нарисовал живую выпуклую картину эстетической распущенности и эпидемии халтуры, свирепствующей в Советской России. Указанная болезнь грозит принять невиданные размеры. Необходимо немедленно вступить в борьбу с ее разлагающим действием. Однако тов. Брик, не давая исследовать коренные причины заболевания, предлагает ряд радикальных мер лечения. <...> Докладчик рекомендует предать скорейшему забвению все старое искусство <...>, проповедовать равнодушие и даже презрение к искусству, чтобы отбить у масс охоту и аппетит к эстетическим переживаниям <...>.
>
> Вместо того чтобы научить рабочие массы отчетливо разбираться в эстетическом наследии прошлого, докладчик надеется добиться от них обета эстетического воздержания. <...> Рабочие не умеют еще критически относиться к деятелям искусств, которые бесцеремонно надувают их, угощая отбросами и суррогатами художественного творчества; так пусть же они и не предаются эстетическим восприятиям, чтобы не оказаться в нелепой ловушке[702].

Пропаганда деэстетизации творческой деятельности впоследствии стала составной частью борьбы за производственное искусство, приведшей даже к отказу от эстетической терминологии среди производственников: вместо «искусства» стали употреблять понятие «художественный труд», вместо «красоты» — «сделанность вещи» и т.д.

Некоторый всплеск антифутуристических выступлений, начавшийся после опубликования письма ЦК РКП (б) «О пролеткультах» (1 декабря 1920), в котором футуризм характеризовался как «нелепые, извращенные вкусы», прививаемые рабочим интеллигентскими элементами[703], не привел к ослаблению пропаганды производственного искусства. Председатель Всероссийского совета Пролеткульта П.И. Лебедев-Полянский выступил с докладом на диспуте в Центральной арене Пролеткульта о пролетарском творчестве, футуристах и комфутуристах (15 декабря 1920)[704], в котором подверг футуризм резкой критике:

> Докладчик тов. П.И. Лебедев-Полянский доказывал, что между футуристами и комфутуристами нет, в сущности, никакой разницы: и те и другие одного поля ядовитые ягоды. И те и другие порождение отжившей буржуазной мещанской идеологии. Докладчик вооружился журналом Петроградского ИЗО[705], в котором напечатаны сногсшибательные статьи и рисунки футуристов и стихотворения и т.п. Публика разделилась на враждующие стороны, причем очень шумно и крикливо вели себя защитники футуриз-

ма. Оппонент Маяковский дошел до того, что вскочил на сцену и стал угрожать докладчику кулаком за его якобы оскорбительные выражения. И после диспута, даже на улице продолжались споры. Присутствовавшие на диспуте рабочие в высшей степени отрицательно отнеслись к выступлениям футуристов и комфутуристов[706].

Фактически П. Лебедев-Полянский полемизировал с точкой зрения Б. Арватова, утверждавшего ранее, что комфутуризм, выступающий за слияние искусства и жизни, не имеет никакого отношения к прежнему футуризму и поэтому близок пролетариату.

Левые не оставили выпад главы Пролеткульта без ответа. Через несколько дней в Политехническом музее был устроен диспут «Поэзия — обрабатывающая промышленность» (19 декабря 1920), на котором докладчиком выступил В. Маяковский. Тезисы его доклада гласили: «1. "Деятель искусства" — сословие, подлежащее упразднению. 2. Искусство или промышленность? 3. Против всех течений. 4. Теория обработки слова. 5. Практика обработанных слов. 6. Ложь о футуризме. 7. Правда о футуризме»[707]. Согласно позднейшим воспоминаниям очевидца, «Маяковский был докладчиком, Луначарский — оппонентом. Зал был набит до отказа. Это был один из самых бурных и самых веселых диспутов. Потом уже в домашней обстановке, когда начатый спор продолжался, Луначарский полушутя говорил, что Маяковский собирает футуристов, как собирали когда-то шайку разбойников, а Брик — монах при разбойниках, который дает им отпущение грехов»[708].

Публичные дебаты об идеологии комфутов и отличии ее от позиций других футуристических группировок побудили левых реанимировать организацию.

Организационное собрание ассоциации коммунистов-футуристов (13 января 1921), на котором присутствовали В. Маяковский, В. Мейерхольд, В. Бебутов, Л. Брик, О. Брик, Б. Малкин, Д. Штеренберг, Е. Равдель, Н. Альтман, В. Храковский, А. Иванов, Б. Кушнер, А. Ган, Д. Аркин, решило создать организацию комфутов, разработать программные тезисы и устав, организовать выступление Маяковского и Мейерхольда с «Мистерией-буфф».

В отличие от первой попытки (январь 1919) создания комфутов, на этот раз членство в РКП (б) не являлось уже непременным условием для вхождения в организацию. Очевидно, теперь больше ориентировались не на формальное членство в партии, а на соответствующие идейные убеждения. Это позволило Маяковскому не только примкнуть к организации, но и войти в бюро комфута.

На заседании бюро комфута (14 января 1921) в составе: В. Маяковский, О. Брик, Б. Кушнер, Л. Брик, В. Храковский и Д. Штеренберг — обсуждались вопросы об отношении комфута к реформе Наркомпроса, об отношении к Всерабису, который, по мнению бюро, «извратил коммунистические методы партии в приложении их к культурной работе». Кроме того, на том же заседании были сформулированы принципы взаимоотношения комфута и РКП (б). Члены организации считали, что

комфут является «активной группой в отношении теоретической разработки, выявления и проведения в жизнь основ коммунистической и переходной к коммунистической культур, Комфут представляет собой внутри партии определенное культурно-идеологическое течение»[709].

Работа между членами комфута была распределена следующим образом: «по ИЗО — т.т. Иванов, Равдель, Храковский, Штеренберг, по ТЕО — т.т. Бебутов, Ган, Мейерхольд, по ЛИТО — О. Брик, Маяковский, по МУЗО — Кушнер, по ФОТО-КИНО — О. Брик, комиссия для предварительной разработки теоретических положений о коммунистическом быте в составе — Л. Брик, О. Брик, Мал<кин> и комиссия по производственной пропаганде в составе т.т. Аркина, Кушнера, Маяковского и Храковского»[710].

На последнем заседании бюро комфута (23 января 1921), о котором имеются сведения, О. Брик, Л. Брик, Б. Кушнер и Б. Малкин обсуждали программные тезисы Б. Кушнера о музыке. О дальнейших собраниях сведения отсутствуют. Тем не менее последующая деятельность комфутуристов свидетельствовала о практической реализации в различных отраслях искусства (художественная промышленность, художественное образование, пространственные искусства, поэзия и театр) программы слияния искусства и жизни.

Продолжая пропаганду производственного искусства, О. Брик и В. Маяковский выступали в Доме печати с докладами «Производственная пропаганда и искусство» (29 января 1921)[711]:

> Докладчики настаивали на необходимости перенесения центра общественного внимания с производства «культурных ценностей» на производство материальных благ. Культ искусства, как такового, приносит большой вред, — отсюда тяга рабочих с завода на «культурную работу». В докладе т. Маяковского указывалось на целый ряд организационных практических мер в связи с плакатной агитацией, которые необходимо провести в жизнь.
>
> По докладам возникли весьма оживленные прения, в которых принимали участие тт. <Л.Т.> Шапиро, <В.Ф.> Плетнев, <Н.Д.?> Анощенко, <Н.М.> Фореггер, <П.С.> Коган, Сивачев и др. <...> Собрание затянулось до поздней ночи[712].

Согласно другому отчету о том же диспуте:

> В своей лекции т. Брик охарактеризовал роль искусства в производстве. Он проводил мысль, что в производстве искусство служит громадным средством пропаганды идей человеческого прогресса вообще, а в частности является орудием культурного сдвига широких масс.
>
> В развернувшихся по докладу прениях главным вопросом был: должно ли искусство идти в производство или, наоборот, производство должно идти к искусству, т.е. кто от кого зависит и кто кого должен дополнять.
>
> Т. Маяковский сделал доклад по истории плакатного дела в Москве за последнее время. Решено было посвятить этому вопросу еще несколько вечеров ввиду того, что тема одним вечером не могла быть исчерпана[713].

Последний диспут следует рассматривать в контексте начавшегося по указанию Ленина общего поворота в агитационно-пропагандистской политике государства. Переориентация этой политики после окончания Гражданской войны от военной тематики на вопросы мирного строительства началась в ноябре 1920 года публикацией тезисов Главполитпросвета о производственной пропаганде. В январе 1921-го оргбюро при ЦК РКП (б) было создано Всероссийское бюро производственной пропаганды. Комфуты, естественно, предлагали решение проблемы с помощью искусства, и на одном из заседаний Художественно-производственного совета «обсуждался вопрос об участии совета в производственной пропаганде. Было признано, что пропаганда культуры труда и производства тесно соприкасается с задачами Художественно-производственного совета; постановлено установить связь с центральным бюро производственной пропаганды при ВЦСПС, для выработки же плана конкретных мероприятий совета в этой области избрана специальная комиссия»[714]. Фактически на волне новой пропагандистской политики государства концепция производственного искусства получила дополнительный импульс. Хотя Художественно-производственный совет при Отделе ИЗО был ликвидирован летом 1921-го во время реорганизации Наркомпроса, пропаганда производственного искусства была перенесена О. Бриком в ИНХУК, где она нашла понимание и отклик со стороны ряда художников-конструктивистов. Кроме того, концепция производственного искусства с весны 1922 года легла в основу работы московского Пролеткульта, проникла в театр и кинематографию.

Правомерен вопрос: какова роль пропагандистской деятельности теоретиков пролетарского (производственного) искусства в переходе некоторых московских левых художников от беспредметного творчества к производственному искусству? Судя по тому, что теоретики звали порвать с изобразительностью и сразу же идти в производство, а среди художников происходил переход от изобразительности к конструктивизму и только потом — к производственному искусству, следует признать, что московские левые художники больше ориентировались на логику художественного процесса, нежели на призывы теоретиков. Тем более что последние не ставили художественной проблемы, а задавали лишь общее направление развития. Пропаганда производственного искусства оказалась востребована, только когда была создана художественная база (конструктивизм) и началась работа с реальными материалами в пространстве.

Задуманная как революция в искусстве, концепция пролетарского (производственного) искусства не оправдала утопических надежд своих создателей, но тем не менее оказала существенное влияние на эволюцию авангардистского движения 1920-х годов. Противопоставив себя левым станковистам, производственники создали новые формы художественного труда, но не в масштабах всего общества, как того требовала художественная утопия, а главным образом в рамках авангардистского движения.

Вместе с тем саму концепцию пролетарского (производственного) искусства следует рассматривать как частный случай более широкой

тенденции, порожденной привнесением в художественную идеологию авангарда социального аспекта. Начиная с 1917—1918 годов авангардистские концепции охватили область утопического социального проектирования и планирования, чего не наблюдалось до революции, за исключением разве что утопических идей Хлебникова о государстве времени и председателях земного шара.

Широкая распространенность миростроительских утопий: от революции духа и революции в искусстве до всемирного заумного языка и построения всеобъемлющего супрематического мира, связанность подобных идей с духом времени — свидетельствует о глубинной органичности этого процесса, вызвавшего к жизни разнообразные художественно-утопические картины мира, социума и искусства. Думается, что расширение идейно-художественной базы авангардистского творчества было не просто неразрывно связано с политизацией авангарда и временным огосударствлением его, но и во многом обусловлено этими обстоятельствами. В контексте утверждения Н. Пунина, что «футуризм есть поправка к коммунизму, поскольку футуризм не только художественное движение, но целая система форм»[715], а именно форм социальных, — в этом контексте художественно-утопическое проектирование авангардистами мира, социума и искусства можно рассматривать как весьма существенные «поправки к коммунизму», подавляющее большинство которых никогда не было принято. По сути, футуристы под псевдонимом коммунизма проектировали свой утопический мир, проектировали его прежде всего как художественную, а не социальную утопию. Путь к осуществлению этой утопии лежал через «революцию духа», т.е. через преодоление массового непонимания и отторжения левого искусства. Однако у коммунистической власти, смотревшей на искусство достаточно утилитарно, были совершенно другие представления о путях, целях и задачах искусства. Столкновение было неизбежно, и оно произошло еще в 1918—1919 годах. Основная же драма разыгралась только в 1920-е годы.

## МУЗЕЙНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО ОТДЕЛА ИЗО НАРКОМПРОСА

Изменения, произошедшие после Октябрьской революции в социальной структуре общества, в частности исчезновение зажиточного слоя городского населения, вызвали прекращение покупок картин частными лицами. Художники попали в достаточно трудное материальное положение, что вынудило их к поиску службы в государственных учреждениях, выполнению государственных художественных заказов и т.д. Тем не менее это не решило проблемы. Принципиальный вопрос заключался в том, что станет с художниками и живописью при отсутствии у населения если не спроса на картины, то покупательной возможности. О. Брик вслед за некоторыми идеологами социализма утверждал, что «особая каста творцов-мечтателей упраздняется: в ней больше нет надобности. <...> Погибнут художники, которые только умеют “творить”

и “где-то там служить красоте”. Есть другие художники. Они умеют делать нечто большее. Они умеют исполнять художественные работы. Эти художники умеют писать картины, декорации, расписывать потолки и стены, делать рисунки, плакаты, вывески, изготовлять статуи, памятники и многое другое, смотря по надобности. Такие художники нужны Коммуне»[716]. Однако реализации этой художественно-социальной утопии противоречили, с одной стороны, широкие общественные настроения, а с другой — практическая деятельность Отдела ИЗО Наркомпроса в области художественного образования, направленная на обучение и подготовку именно художников. Решение вопроса было найдено другим образом. Роль мецената и главного покупателя произведений искусства взяло на себя государство в лице закупочных комиссий, работавших в Петрограде и Москве. Фактически такое решение вопроса дало возможность Отделу ИЗО Наркомпроса проводить собственную музейную политику, независимую от существовавшего при Наркомпросе Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины, во главе которого стояли идейные противники футуристов.

## Петроград

Обсуждение конкретных проектов закупки музеями и другими организациями художественных произведений началось во второй половине мая 1918 года.

> В Зимнем Дворце состоялось под председательством К.К. Романова первое соединенное заседание образованной при Комиссариате Народного просвещения коллегии по делам музеев и по охране памятников искусства старины. Оживленный обмен мнений вызвал ставший злободневным вопрос о приобретении на средства государства произведений современного искусства. В заседании выяснилось, что по этому вопросу у разных художественных учреждений и деятелей искусства существует ряд проектов. <...> Соединенное заседание решило избрать комиссию в составе А.А. Миллера[717], Н.Н. Пунина и С.В. Чехонина, которой поручено ознакомиться со всеми проектами, имеющимися по вопросу о приобретении картин, и представить затем доклад следующему соединенному заседанию двух коллегий. До окончательного решения вопроса поручено коллегии по делам искусства делать приобретения по своему усмотрению, чтобы не упускать возможности покупки ценных произведений искусства. Следует отметить, что коллегия по делам искусства предполагает поставить покупку государством художественных произведений очень широко. В составленную коллегией смету отдела изобразительных искусств на предстоящий год (с 1 июля 1918 г. по 1 июля 1919 г.) включено 2 млн руб. на приобретение государством произведений искусства[718].

В комиссию по покупке произведений искусства для музеев, образованную в июле 1918-го, вошли Н.Н. Пунин, А.Е. Карев, А.Т. Матве-

ев, П.И. Нерадовский и С.П. Яремич[719]. Предполагалось, что иногда в ее работе будут участвовать также нарком А.В. Луначарский и Д.П. Штеренберг. Первыми приобретениями стали картина Л. Бруни «Радуга» и 2 рисунка П. Львова[720].

По договоренности между Отделом по делам музеев и Отделом ИЗО Наркомпроса все художники были условно разделены на «живых» и «мертвых». Произведения «живых» художников взялся приобретать Отдел ИЗО Наркомпроса, а «мертвых» — Музейный отдел. Одновременно левые разрабатывали концепцию и план создания музея, в стенах которого решили собрать лучшие произведения «живых» художников. Было устроено несколько заседаний, для участия в которых из Москвы приехали В. Татлин, К. Малевич, П. Кузнецов. Согласно протоколу, на первом заседании (10 сентября 1918) присутствовали В. Татлин, К. Малевич, П. Кузнецов, А. Матвеев, А. Карев, Н. Пунин и Н. Альтман.

> Тов. Малевич: начинает читать доклад организации музея или дома культуры цвета и культуры света.
>
> Тов. Карев: Предлагаю сначала определить цель создания музея и далее уже говорить о средствах его создания. Надо выяснить, должен ли он существовать просто сам для себя, для наслаждения или же преследовать воспитательные цели. Я предполагаю, что он должен служить чисто воспитательным целям, способствовать перевоспитанию вкусов общества для того, чтобы дать возможность наслаждаться чистым искусством.
>
> Предлагаю сначала обсудить предмет живописной культуры, а потом уже культуры объема. Предложение это принимается.
>
> Т. Малевич: Все произведения музея должны отвечать требованиям чисто живописной культуры. Что такое живописная культура? Живописная культура там, где все даже реальные формы служат культивированию цвета, а не света. В этот живописный цент<р> может войти икона, далее классики. Импрессионисты, пленэристы и также передвижники сюда совсем не входят. Кубизм и частью футуризм войдут также. Живопись делится на 1) живопись по культуре цвета и 2) живопись по культуре света.
>
> Т. Карев: Мне кажется, что т. Малевич упускает из виду пластически живописное явление. Мы воспринимаем мир живописно-пластически, а тов. Малевич предлагает целое на выделенном органе из организма. Его цвет абстрактен. Я утверждаю, что восприятие живописно-пластического мира появилось недавно, только на европейском материке. У египтян и ассирийцев было замечено стремление воспринять мир живописно-пластически. Живопись как таковая появилась лишь на европейском материке и именно в Византии в иконе и развилась исключительно на идее христианства. В изображении византийцев не допускалось сравнений с природой. Пространство выработалось согласно сознанию глубины. Цвет играет роль лишь постольку, поскольку он соединен с живописно-пластическим миром. Содержание произведения оценивалось лишь с точки зрения интенсивности эмоционального воздействия, а мастерство с точки зрения живописной культуры. Далее разрушалась вера, и на смену явился положительный идеал. Живопись опирается на положительные знания (законы

перспективы). Живопись соприкасается с природой, откуда черпает возможность выразить свои идеи. Далее человек начинает стремиться перевоплотить природу согласно своему духу. Так Рембрандт, говоривший, что надо изобрести какую-то форму, вполне зависящую от личности, изобрести рампу, и всю силу своего духа вкладывает в это. Материал оказывает давление на личность. Надо было отыскать подходящий материал, что сделали братья Ван-Эйк, которые изобрели масляную краску. Итак, живописная культура возникла в живописном пространстве, т.к. вышла из идеи соприкосновения с природой. Далее играют роль средства, возникает станковая живопись. Т. Малевич упускает из виду материал, играющий колоссальную роль в творчестве живописной культуры, возникающей на потребности восприятия живописно-пластического мира. В истории живописной культуры всегда возникают новые явления в тот момент, когда мировоззрения меняются.

Т. Малевич: Я указал, из каких течений должен создаться музей. Прошу других указать, из каких направлений должны быть выбраны произведения в музей живописной культуры.

Т. Карев: Византия, а именно икона, классические течения, кубизм, импрессионизм, понятый как классицизм.

Т. Малевич: Я совершенно не согласен с мнением товарища Карева. Живописную культуру я признаю только как культуру цвета, импрессионизм, пленэризм сюда совершенно не входят. Но так как все очевидно согласны с т. Каревым, то я присоединяюсь.

Т. Кузнецов: В чем заключается живописная культура? Живописная культура там, где создано закономерное распределение форм. В живописной культуре должно быть распределение плоскостей и пластически-живописный объем. Мы не можем приобретать вещи, построенные только на цвете или только на графике. Египетская живопись в Московском музее изящных искусств — это настоящая живописная культура. Надо выдвигать живопись, начиная с такой, как египетская, и развертывая те произведения, которые стремятся к цвету, а не свету. Свет сам по себе нужен постольку, поскольку он отвечает плоскости.

Т. Малевич: Предлагаю течения, которые должны попасть в центр: икона, классики, кубизм, футуризм, с оговоркой, где развертывается цвет, и беспредметная живопись чистых цветовых отношений.

Т. Альтман: Имеется ли в виду живописная культура вообще или современная?

Т. Карев: Предлагаю зафиксировать положение, что имеется в виду живописная культура вообще и всех времен.

Предложение принимается.

Т. Карев: Предлагаю следующее разделение всех произведений искусства.

1. Произведения, опирающиеся на положительные знания, как то: перспектива, анатомия и т.д.

2. Произведения чистой живописной культуры в противовес первым.

3. Дилетантское мастерство, заимствующее от 1 группы и от 2.

Т. Пунин: Я в корне не согласен. Это не должен быть реорганизованный музей, а новый, куда ничто из старого не должно проникнуть.

Т. Альтман: Нельзя отказываться от старого. Взяв старый материал и поставив его иначе, по-своему, мы покажем свою точку зрения.

Т. Кузнецов: Говоря о живописной культуре, мы должны развернуть картину, дающую понятие о всевозможных подходах к ней. Надо взять все ценное мирового значения.

Т. Пунин: Я не разделяю этого мнения. Надо взять только то, что нужно. Надо создать музей, чтобы учить думать так, как нам хочется, а не создавать опять тот же старый тип музея.

Т. Альтман: Т. Пунин не прав, музей мы строим для всех, а не для себя, и в нем мы должны показать нашу точку зрения.

Т. Пунин: Это мертворожденное предприятие. Нельзя строить общий музей.

Т. Карев: Раз мы выдвинули живописную культуру, значит, мы имеем в виду уже существующую культуру, ее и надо выявить.

Далее тов. Карев ставит на голосование:

1. Кто за музей, основанный только на живописной культуре:

Пунин, Малевич, Татлин.

2. Музей, основанный на живописной культуре по преимуществу:

Все единогласно.

3. Музей вообще живописной культуры:

Карев, Альтман, Матвеев и Кузнецов.

4. Музей, не опирающийся на живописную культуру: Все против.

Принять принцип: Строить музей живописной культуры по преимуществу.

Заседание прерывается[721].

На следующий день (11 сентября 1918) состоялось продолжение заседания совместно с закупочной комиссией. Присутствовали: А. Карев, К. Малевич, В. Татлин, А. Матвеев, Н. Альтман, Н. Пунин, П. Митурич, П. Нерадовский, П. Кузнецов, С. Яремич.

т. Пунин: Вчера на заседании был принят принцип художественной культуры по преимуществу. Теперь надо выработать план дальнейшей работы и выяснить, оставить ли такую покупочную Комиссию или выбрать новую.

т. Кузнецов: Предлагаю сначала выяснить состав художников, произведения которых войдут в музей, и далее уже выбрать комиссию по покупке и не одну, а две или три, чтобы они могли шире разобраться в данном материале.

т.т. Карев и Альтман предлагают к старой покупочной Комиссии присоединить лиц, выбранных этой Комиссией.

Принимается предложение: ведение покупок поручить Альтману, Кареву, Пунину и Матвееву. В Москве же поручить покупку Татлину, Малевичу, Кузнецову и Коненкову. Этим же комиссиям поручается одновременно работать над организацией музея.

т. Пунин: Предлагаю наметить те школы, течения, имена художников, которых следует выдвинуть для покупки.

т. Малевич: В первую голову надо покупать самое последнее, что есть в искусстве, отходя до «Бубнового валета» включительно: все беспредметное творчество, футуризм, кубизм и произведения, объединенные названием «Бубновый валет».

т. Кузнецов: Нельзя ограничиваться «Бубновым валетом», надо захватить и «Золотое руно».

т. Карев: Почему не идти дальше, где же поставить границу?

т. Альтман: Предлагаю выработать список периодов, которые должны поступить в музей, и из них покупать то, что нам нужно.

т. Малевич: Оглашает список имен художников, которые должны войти в состав музея:

Малевич, Татлин, Кузнецов, Розанова, Удальцова, Попова, Клюн, Давыдова, Моргунов, Певзнер, Дымшиц-Толстая, Экстер, Кончаловский, Рождественский, Фальк, Лентулов, Куприн, Родченко, Древин, Шевченко, Барт, Сагайдачный, Филонов, Карев, Ларионов, Гончарова, Штеренберг, Альтман, Ле-Дантю, Уткин, Митурич, Бруни, Архипенко, Матвеев, Россине, Коненков, Пикассо, Дерен.

Список единогласно принимается.

Принимается предложение Пунина дать художникам выбрать свои произведения, предоставив Комиссии право отвода и право выбора.

т. Пунин: Предлагаю рассмотреть вопрос о ценах, урегулировать их и установить норму.

Принимается предложение назначить цену для живописцев от 700 р. до 7000 р. за произведение, причем Комиссии дается полное право оценки и руководства.

Скульптура должна приобретаться по той же норме плюс цена материала (бронза, мрамор). Поднимается вопрос, дать ли право другим музеям и музейным Комиссиям свободного приобретения помимо покупочной комиссии.

т. Нерадовский: Ввиду того, что музей живописной культуры предполагается создать в Москве, то в Петербурге следует разрешить музеям и музейным коллегиям приобретать вещи современного искусства помимо покупочной комиссии.

т. Пунин: Имеется проект создания такого музея не только в Москве, но и во всех крупных центрах.

Имея в виду объявленную программу, единогласно принимается постановление этого права другим музеям и музейным коллегиям не давать.

т. Пунин: Предлагаю в ближайшие дни осмотреть мастерские Митурича и Бруни. Предложение это принимается, и осмотр назначается на четверг 19-го сент<ября> в час дня.

т. Пунин: Надо выяснить вопрос о количестве приобретаемых вещей у каждого художника.

Принято предложение разделить половину всей суммы, ассигнованной на приобретения (по смете 2 млн руб. до января месяца), между всеми намеченными художниками, оставив другую половину на организацию музея, и исходить при покупке из реально представленных вещей[722].

Список художников, принятый на последнем заседании, вскоре был значительно расширен и только после этого утвержден А.В. Луначарским (17 сентября 1918). В новый список[723] были включены 143 московских и петроградских живописца как левых художественных взглядов (К. Малевич, В. Татлин, Р. Фальк, А. Лентулов, П. Кузнецов, Н. Певзнер, В. Рождественский, В. Кандинский, О. Розанова, И. Машков, П. Кончаловский, А. Родченко, А. Шевченко, И. Клюн, Н. Удальцова, Д. Штеренберг, А. Древин, А. Грищенко, Д. Бурлюк, В. Бурлюк, М. Ларионов, Н. Гончарова, П. Филонов, М. Матюшин, П. Митурич и др.), так и мирискусников (Б. Кустодиев, А. Бенуа, Н. Рерих, К. Петров-Водкин, К. Коровин, С. Коненков, Н. Ульянов, П. Уткин, М. Сарьян, М. Добужинский, Б. Григорьев, К. Юон и др.), и даже некоторые передвижники и члены «Союза русских художников» (А. Архипов, П. Петровичев, Н. Клодт).

По-видимому, деятельность закупочных комиссий после первой покупки была приостановлена, поскольку в конце октября 1918-го было принято постановление Коллегии по делам искусств и художественной промышленности о необходимости немедленно приступить к закупке картин современных русских художников[724].

Первой начала активную покупку картин московская закупочная комиссия. Согласно газетному сообщению, «Московской коллегией по делам искусства и художественной промышленности за последнее время <ноябрь 1918> были приобретены произведения следующих художников — Древина, Дымшиц-Толстой, Кандинского, Клюнкова, Колца, Кончаловского, П. Кузнецова, Куприна, Лентулова, Малевича, Машкова, Моргунова, Певзнера, Родченко, Рождественского, Розановой, Татлина, Удальцовой, Фалька, Франкетти, Шевченко, Штеренберга. За купленные произведения заплачено приблизительно 200 тыс. руб.»[725]. Мирискусники забеспокоились. В центральной газете появилась анонимная статья, в которой указывалось, что Отдел ИЗО на ассигнованные для приобретения произведений современного искусства средства покупает картины «не тех авторов, которые бы этого заслуживали». Отмечалось, что куплены картины не у А.Н. Бенуа, А.Я. Головина и других мирискусников, а у «футуристов, той школы живописи, вопрос о будущем которой до сих пор является весьма спорным»[726], и выражалось сомнение в правильности действий закупочной комиссии. В ответ на эти упреки Луначарский и Штеренберг отвечали, что «простая справедливость требует того, чтобы прежде всего приобрести для музея современного искусства более молодых и оттого официально менее популярных художников, заслуживающих, однако, быть представленными в государственных хранилищах»[727]. Тем не менее протест мирискусников был принят во внимание и куплены картины К. Коровина, Н. Крымова, М. Сарьяна и др.[728]

В Петрограде закупочная комиссия, созданная 11 сентября 1918 года, приступила к работе несколько позже, чем в Москве.

5 декабря <1918> состоялось заседание комиссии по организации музея живописной культуры, организованной при секции художественных

работ. Присутствовали члены комиссии тт. Альтман, Карев и Матвеев. После обмена мнений комиссия пришла к заключению, что намеченный к организации в Петрограде новый музей должен носить название «Музей живописной культуры», ибо такое название точно определяет характер организуемого музея.

Комиссия далее решила приобрести у т. Л.И. Жевержеева принадлежащие ему две картины умершей недавно художницы Розановой на условиях, предложенных комиссией по организации музея живописной культуры. Согласно этим условиям, половина суммы, которая будет назначена комиссией за картины Розановой, должна быть выдана матери покойной художницы.

Комиссия затем постановила немедленно приступить к покупке художественных произведений у тех авторов, список которых был выработан в соединенном заседании членов музейных комиссий, образованных при Отделах Изобразительных искусств в Москве и Петрограде[729].

Одновременно с Музеем живописной культуры предполагалось также организовать Музей художественной промышленности (закупочная комиссия: П. Наумов, С. Чехонин, И. Школьник, В. Щуко)[730], в фонд которого закупались главным образом старинные предметы, оказавшиеся впоследствии в фонде петроградского Музея художественной культуры.

Между тем в середине декабря 1918 года, вслед за приобретением двух работ О. Розановой, комиссия по покупке картин для Музея живописной культуры (В. Баранов-Россине, А. Карев, А. Матвеев, Н. Альтман) приобрела работы у А.Е. Карева (4 картины), И.С. Школьника (6 картин), скульптора А.Т. Матвеева (6 произведений), Н.И. Альтмана (7 картин), В.Д. Баранова-Россине (6 картин) и скульптора О. Мещанинова (1 произведение)[731]. В дальнейшем были приобретены произведения А.А. Андреева (2 картины)[732], П.Н. Филонова (9 картин)[733], М.В. Добужинского (3 работы), Б.М. Кустодиева (2 картины), П.В. Митурича (1 контррельеф), Л.В. Руднева (4 рисунка), З.Н. Мостовой (1 работа), И.А. Фомина (4 офорта), В.А. Денисова (2 натюрморта), Н.А. Тырсы (3 рисунка), В.М. Конашевича (2 рисунка), А.Ф. Гауша (3 пейзажа), М.З. Шагала (3 картины и 4 рисунка), К.С. Петрова-Водкина (3 картины), М.А. Керзина (1 скульптура), Т.Э. Залькалнса (2 скульптуры), Н.И. Любавиной (2 картины)[734].

Одновременно с закупкой картин велась подготовка к конференции по делам музеев и обсуждались принципы, на основе которых Отдел ИЗО Наркомпроса собирался реализовать собственную музейную программу. На заседании Коллегии по делам искусства и художественной промышленности (16 января 1919) специально обсуждался вопрос о задачах и организации художественных музеев:

С большим докладом выступил Правительственный Комиссар по делам музеев и охране памятников искусства и старины Г.С. Ятманов. Тов. Ятманов сообщил о почти годичной деятельности Музейного Отдела, указав на те трудности, которыми сопровождалась работа Отдела: отсутствие

кадра музейных деятелей с социалистическим мировоззрением является основной причиной, препятствовавшей реформированию музеев.

Осветив затем современное состояние музеев, докладчик приходит к выводу, что многое несовершенно в современном музееведении. Творческий и революционный дух должен внести совершенно новую жизнь в мертвые склепы музеев. Реорганизованные заново художественные музеи должны быть переданы из рук музееведов в руки художников. Музееведы создали из художественных предметов прошлого — фетишей, которых необходимо свергнуть, и это может быть только тогда, когда художественные музеи перейдут из рук музееведов в руки художников. Свержение искусства прошлого с пьедестала, на котором оно до сего времени стояло, тем более необходимо потому, что оно даст возможность устранить всякое влияние на новое искусство пролетариата и даст возможность окончательно освободиться молодому новому искусству от тяготевшего всегда над ним «искусства прошлого». Поэтому художественные памятники «искусства прошлого» не должны служить ни образцами, ни материалом для созидания пролетарского искусства. «Искусство прошлого» должно быть поставлено на соответствующее ему место, имеющее своей задачей служить для целей пролетариата прямым пособием, как исторический материал, не больше. <...>

Вслед за Ятмановым сделал доклад т. Пунин.

Тов. Пунин считает необходимым различить три типа музеев по характеру их собирательной деятельности. Первый тип это скорее склады, магазины, картинохранилища, куда поступают произведения современного искусства непосредственно с выставок; здесь эти произведения хранятся в течение известного срока, по истечении которого, по требованию специальных музейных советов, поступают в государственные художественные и историко-художественные музеи. Этот первый тип музеев — музеи смотра.

Второй тип — государственные музеи художественной культуры, под которой следует понимать культуру техники, формы, цвета, изобретение методов и проч. Этого типа музеи предназначаются исключительно для художественных целей: дать возможность ознакомиться с развитием и методами художественного творчества. Докладчик предлагает ближайшее участие художников и художественных обществ в работах музеев этого типа.

Наконец, третий тип — государственные художественные музеи исторического характера, т.е. такие музеи, цель которых дать по возможности строго научно, во всяком случае, систематически разработанный материал, как наглядное пособие по изучению истории искусств. Такого рода музеи находятся в ведении исключительно специалистов-ученых и не могут претендовать на художественное влияние. <...>

В заключение докладчик указал на необходимость для всякого музея изменить самый принцип развешивания, сделав коллекции более подвижными. Художественные музейные коллекции — это архив, который может быть использован каждым желающим. Развески и перевески пусть, не останавливаясь, следуют друг за другом; в идеале музей должен быть весь на шарнирах; должно быть в корне пресечено стремление ко всякого рода неподвижным иконостасам.

Третьим докладчиком был архитектор Ильин.

Тов. Ильин указал на ряд дефектов современной музейной деятельности; им были предложены частичные мероприятия к облегчению музейного обозрения; так, т. Ильин предлагал разрушить выставочные помещения музеев, сделать их более строгими в смысле подбора художественных произведений. Т. Ильин также указал на необходимость большей подвижности в коллекциях музеев.

После всех трех докладов завязался продолжительный и оживленный обмен мнений. Тов. Штеренберг, отвечая на информационное сообщение т. Ятманова о деятельности Музейного отдела, указал на то, что в области музейного строительства, несмотря на то, что были и средства и время, почти ничего не сделано. Дело тут не в положениях о музеях, а в фактическом положении музейного дела. Состояние музеев в данный момент не может считаться удовлетворительным; существующий тип музеев явно устарел; до сих пор не создано прочной организации для реформирования музеев. Дело дошло до того, что Московский Музейный Отдел даже в вопросах, явно касающихся художников, не желает вовсе считаться с Отделом Изобразительных Искусств. Между тем только Отдел Изобразительных Искусств мог бы дать новую программу музейной деятельности. <...> Отдел уже рассмотрел и принял проект музея живописной и пластической культуры; следует, не отлагая дела, приступить к реализации этого музея, тогда мы сможем программе музейных деятелей противопоставить свою конкретную программу.

Тов. Брик указал на то, что его не удовлетворяет ни один из предложенных докладов. <...> Время для разговоров прошло, пора бы уже фактически делать дело. Тов. Пунин предлагает нам новую организацию — музей стажа. Опять мы сталкиваемся с каким-то отбором. «Для меня, — говорит т. Брик, — несомненно, что так называемые "уники" — сплошная буржуазная, индивидуалистическая идеология. Необходимо разрушить обожествление единичных художественных произведений. Музеи должны быть организованы так, чтобы можно было пользоваться картинами, как книгами в публичной библиотеке».

Т. Брик возражают Штеренберг и Пунин, указывая на то, что для художника картина всегда будет «уника». Вместе с тем Пунин резко критикует доклад т. Ятманова, указывая на то, что докладчик, несмотря на всю революционную фразеологию, глубоко консервативен в деле музейной реформы. Пытаясь отдельными мероприятиями обновить и осветить <освежить? — *А.К.*> музейную жизнь, т. Ятманов тем самым хочет воскресить старое искусство. Не обновлять музеи следует, их следует до конца убить[735], сделать их только хранилищем ряда наглядных пособий при научном изучении истории искусств. Основной причиной кризиса музееведения является смешение двух сторон всякой художественной деятельности: историко-художественной и художественно-творческой. Разделим их, выделим в особые музеи произведения так называемой художественной культуры, у нас останутся коллекции высокого историко-художественного значения, но лишенные всех оснований для непосредственного воздействия на современное художественное творчество. Это единственная задача музееведения в данное время[736].

Было решено, что Отдел по делам музеев и Отдел ИЗО Наркомпроса будут вести совместную работу по созданию Музея художественной культуры и солидарно проводить эту идею на предстоявшей конференции по делам музеев (11—18 февраля 1919). Н. Пунин считал, что «музейные деятели отвергают за художниками право непосредственно входить в музейные организации и вливать в них тот живой дух, которым художники единственно обладают», и предполагал, что на музейной конференции «художникам предстоит дать музееведам бой»[737]. К этому бою художники основательно подготовились. В заседании Коллегии по делам искусства и художественной промышленности (7 февраля 1919) была принята «Декларация» Отдела ИЗО о принципах музееведения и «Положение» Отдела ИЗО по вопросу о художественной культуре. Отрицая компетентность музейных деятелей в вопросах художественного творчества и художественного воспитания, «Декларация» утверждала, что «давний анахронизм — пополнение музеев произведениями современного искусства по выбору музейного деятеля должен быть уничтожен. Дело приобретения произведений современного искусства — исключительная компетенция художников»[738]. Кроме того, в «Декларации» содержалось требование, чтобы художникам дали возможность отобрать из всей массы произведений искусства, хранящихся в музеях, необходимые им картины для планируемого Музея художественной культуры.

В речи на открытии конференции по делам музеев А.В. Луначарский подверг критике содержание «Декларации». Он говорил:

> Вполне справедливо заявление художников, что ученые и историки искусства слишком завладели музеями. Голос художников должен иметь действительно больше веса при приобретениях, чем это было до сих пор. Закупка новых произведений искусства действительно должна производиться самими художниками. Им же должна быть дана возможность создать свой музей художественной культуры.
>
> Однако у художников замечается тенденция считать свой музей художественной культуры единственным. А.В. Луначарский находит, что против такой тенденции надо протестовать с точки зрения объективности. Нужно помнить, что музей существует не для ученых, не для художников, а прежде всего для народа.
>
> Народный комиссар подвергает некоторой критике декларацию Отдела Изобразительных Искусств.
>
> Отдел этот, говорит он, рассматривает вопрос о создании музея художественной культуры с *профессиональной* точки зрения. Почему-то упущен элемент идейный, воодушевления, воображения. На первый план при создании музея художественной культуры, по мнению оратора, выдвинут профессиональный технический формализм.
>
> Конечно, продолжает А.В. Луначарский, и такой музей нужен для народа. Такой музей покажет эволюцию труда в области художества. Но куда в таком случае мы денем искусство, отражающее в себе человеческую культуру, автобиографию человеческого рода? Такие музеи имеют такое же

значение, как музеи живописной культуры. При организации музеев нельзя забывать ни той ни другой стороны музеев.

Народный комиссар далее оспаривает положение, что только художник понимает художественное прошлое. Художник всегда фанатичен, пристрастен, необъективен. Художник ищет в прошлом только своих предков, он не видит поэтому органического роста.

В музейном же деле нужен широчайший взгляд, тут требуется объективность. Для музея все человеческие достижения равноценны. Музей должен быть садом, в котором должны расти все цветы.

Если придерживаться исключительно точки зрения живописной культуры, то такие музеи пришлось бы перестраивать каждые 5 лет, ибо каждая группа художников смотрит иначе на эту культуру[739].

На второй день конференции (12 февраля 1919) на первом заседании гуманитарной секции «И.Э. Грабарь огласил декларацию московской музейной коллегии. Декларация вызвала ряд возражений. С резкой критикой декларации выступили Н.Н. Пунин и О.М. Брик»[740].

На третий день конференции в гуманитарной секции от имени Отдела ИЗО Наркомпроса делали доклады Н. Пунин, О. Брик, А. Грищенко.

Н. Пунин говорил об усилении влияния музейных деятелей на художественную жизнь. При этом он связывал эстетический дилетантизм некоторых русских музееведов со стремлением неудавшихся художников к музейной деятельности. Говорил о борьбе музееведов с художниками, обосновывал необходимость Музея художественной культуры и раскрывал понятие художественной культуры в непосредственной связи с исканиями молодых художников, как культуру художественного изобретения[741].

О. Брик в докладе «Музеи и пролетарская культура» предлагал объединить все музейные ценности в единый Государственный фонд, национализировать все частные коллекции, а также изъять из ведения музеев всю культурно-просветительскую и художественно-воспитательную работу и передать ее «в руки созидателей современного искусства»[742].

Согласно докладу А. Грищенко, прочитанному с большим подъемом, Музей живописной культуры должен создаваться художниками, а не археологами. При этом в задачу музея будет входить показ «творческого изобретательства в области цвета, архитектоники, композиции и фактуры», на основе фондов «всех русских музеев частных и государственных»[743].

Прослушанные с большим вниманием доклады О.М. Брика, Н.Н. Пунина и А.В. Грищенко <...> вызвали краткий, но оживленный обмен мнений.

Председательствовавший в заседании С.А. Жебелев указал, что ему, как председателю, нет нужды резюмировать суть первых двух докладов. Они и так были ясны. Из обоих докладов вытекают два вопроса: создание единого государственного музейного фонда и создание музея художественной культуры.

Н.И. Романов (Москва) отметил, что в докладе тов. Брика очень много ценных указаний. Он не согласен с докладчиком, что музеи, сложившиеся по простому бытовому принципу, могут быть введены в общий фонд. Возражал он далее против намеченного докладчиком способа приобретений. Вопрос о приобретениях — вопрос не только хозяйственный. В этой области может выявляться и творческая деятельность хранителей музеев. Музей прежде всего научное учреждение, а потому руководители его должны проявлять свою инициативу и автономию.

А.А. Миллер <...> остановился на вопросе о приобретениях.

Приобретение — это не только факт перехода вещей из одного владения в другое. Тут должна быть и активная деятельность со стороны руководителей музеев. <...> Затем оратор приветствует предложение Н.Н. Пунина устроить музей художественной культуры. Такой музей разрешит интересную назревшую задачу. Такой музей явится живым организмом, который будет пульсировать вместе с пульсированием художественной жизни. Нужно, однако, относиться осторожно к музеям, основанным на исторической базе. Стоит снять какую-нибудь картину — и будет нарушен весь строй музея. Создавая новое, нельзя разрушать старого. Ведь и хранители музеев, и ученые могут сказать художникам: мы возьмем из музея все то, что нам нужно, а остальное вам отдадим. <...>

Акад. С.Ф. Ольденбург тоже горячо приветствует идею создания музея художественной культуры.

С.А. Жебелев констатирует, что идея музея художественной культуры встретила живой отклик. Он предлагает поэтому вынести определенное постановление гуманитарной секции. Это будет первый результат трехдневных заседаний.

По предложению Н.Н. Пунина секция единогласно постановила:

Не предрешая вопроса о форме образования музея художественной культуры, секция считает желательным создание такого музея.

Далее секция единогласно признала, что единый государственный фонд должен быть декретирован как принцип, причем каждое отдельное собрание может защищать свое право на неприкосновенность[744].

Предполагавшегося боя между левыми художниками и музееведами на конференции не произошло. Предложения Отдела ИЗО Наркомпроса о создании Государственного музейного фонда и Музея живописной культуры (МЖК) были приняты единогласно, и впоследствии датой основания Музея художественной культуры (МХК) считалось 11 февраля 1919 года[745]. Сам же процесс организации музея растянулся более чем на два года.

На заседании Коллегии по делам искусства и художественной промышленности (27 февраля 1919) был поднят вопрос о приобретении картин другими музеями·

Н.Н. Пунин сообщил, что в коллегии по делам музеев, членом которой он состоит, рассматривалось в последнем заседании ходатайство Русского музея о разрешении приобрести несколько картин у современных

русских художников, которые должны дополнить коллекции музея. Коллегия нашла возможным предоставить музеям право приобретать произведения современного искусства, причем должен быть урегулирован вопрос о материальной оценке художественных произведений. Дело в том, что Отдел Изобразительных Искусств платит за картину не свыше 7000 руб., между тем Русский музей ходатайствует об уплате за картины более высоких цен. <...>

О.М. Брик полагает, что музеи, прежде чем они приобретают картины, должны запрашивать Отдел Изобразительных Искусств, не предполагает ли он купить те или иные картины современных художников для музея художественной культуры. Во всяком случае, музеи не должны платить за картины дороже, чем Отдел Изобразительных Искусств.

Д.П. Штеренберг предлагает образовать совместно с коллегией по делам музеев смешанную комиссию для рассмотрения всех вопросов, касающихся приобретения музеями произведений современного искусства. Музеи могут только намечать картины. Вопрос о приобретении их решает смешанная комиссия.

Предложение это принимается. В смешанную комиссию от коллегии по делам искусства и художественной промышленности входят тт. Альтман, Матвеев и Чехонин.

Принято далее постановление о необходимости декретировать, что за произведения живых художников можно платить не свыше 7000 руб. за картину и не свыше 2000 руб. за рисунок[746].

Предложенная Д. Штеренбергом смешанная комиссия, получившая в итоге название Соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников, была сформирована в течение марта 1919 года. На заседании Коллегии по делам музеев (5 марта 1919) Н.Н. Пунин проинформировал музейных деятелей о предложении Отдела ИЗО образовать смешанную комиссию, предложение было принято, и в комиссию были выбраны члены от Коллегии по делам музеев. Через две недели (19 марта 1919) Коллегия по делам музеев постановила образовать комиссию из представителей Русского музея, Эрмитажа и Музейного отдела для приобретения в Государственный фонд картин умерших художников, а еще через неделю (26 марта 1919), по докладу С.К. Исакова, было принято постановление об объединении обеих комиссий и образовании Соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников для музеев и единого Государственного фонда[747]. В ее состав вошли от Отдела ИЗО Н.И. Альтман, А.Т. Матвеев и С.В. Чехонин, а также С.К. Исаков (зав. Музейным отделом Наркомпроса), П.И. Нерадовский (от Русского музея), К.К. Романов (от Коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины), С.П. Яремич (от Эрмитажа). Председателем был избран К.К. Романов. Все произведения приобретались на средства Музейной коллегии. Приобретения музеев, сделанные на свои средства, считались действительными только после санкции Соединенной комиссии[748]. Комиссия работала в течение 1919—1920 годов и провела 77 заседаний. Кроме того,

17 заседаний не состоялись из-за отсутствия кворума. В процессе работы постепенно менялся состав Соединенной комиссии: в ее деятельности принимали участие И.С. Школьник (с июня 1919), художники-представители Сорабиса Т.П. Чернышев и П.С. Наумов (с середины июля 1919), представители от РКИ И.И. Чайковский и Б.М. Микешин, а также художники Д.И. Митрохин (с сентября 1919), В.В. Воинов (с ноября 1919), представитель от РКИ художник А.Ф. Белый (с апреля 1920 вместо И.И. Чайковского и Б.М. Микешина), художники Ф.Ф. Нотгафт и О.Э. Браз (с сентября 1920). Приобретались работы художников всех направлений. Музейным отделом был выдан кредит в размере 200 000 рублей, и первые закупки были намечены в результате осмотра 1-й Государственной свободной выставки произведений искусства (11 и 24 апреля 1919). Для приобретения в Государственный фонд были отобраны работы Н.И. Альтмана «Автопортрет» (№ 18), Д.П. Штеренберга «Этюд» (№ 1641), М.З. Шагала «Видение» (№ 1541), «Автопортрет с бокалом» (№ 1542), 5 рисунков (№ 1526, 1528—1532), И.А. Пуни «Натюрморт» (№ 1121), 5 акварелей П.Н. Филонова (№ 1419, 1422, 1430, 1433, 1434), «Портрет Горького» В.М. Ходасевич (№ 1459), 3 гравюры на линолеуме К.В. Кузнецова (№ 760—762), работы А.А. Рылова «В голубом просторе» (№ 1189) и «Красный яр» (№ 1190), Б. Григорьева «Портрет жены и сына», «Опасный сосед» (№ 410, 413, 414), «Русская провинция» (№ 430), «История одной девушки» (№ 437), «Митинг в Академии художеств» (№ 439), А.П. Остроумовой-Лебедевой «Статуя Летнего сада» (№ 1041), «Вид из окон Военно-Медицинской Академии» (№ 1044), М.В. Добужинского «Элеваторы» и «Литография» (№ 570)[749].

При обсуждении намеченных к приобретению работ (25 апреля 1919) постановили приобрести произведения Н. Альтмана, Б. Григорьева (кроме «Портрета жены и сына»), А. Остроумовой-Лебедевой, Д. Штеренберга, М. Шагала (кроме «Видения»), И. Пуни, П. Филонова, К. Кузнецова и А. Рылова (кроме «Красного яра»). Работы В. Ходасевич и М. Добужинского были отклонены. Цены картин И. Пуни и П. Филонова были неизвестны, и комиссия высказалась за их приобретение лишь принципиально, отложив окончательное решение до выяснения цены[750]. В то же время председатель Коллегии по делам музеев Г.С. Ятманов сообщил, что, приобретая картины для государственного фонда, необходимо иметь в виду не только столичные, но и провинциальные музеи[751]. Подобное разъяснение комиссара Музейного отдела способствовало расширению закупок. На последующих заседаниях было решено приобрести произведения художников П.П. Чистякова, И.Е. Репина, А.А. Рылова, К.А. Сомова (4 июня 1919)[752]; И.И. Бродского, Л.А. Дитриха (скульптура), М.П. Бобышова (эскизы и рисунки), А.Б. Лаховского (13 июня 1919)[753]; И.С. Школьника, В.М. Ходасевич, К.И. Горбатова, В.К. Бялыницкого-Бирули, Ю.И. Репина, В.С. Щербакова (16 июня 1919)[754]; А.Д. Кайгородова, М. Шагала («Прогулка» № 1543), М.П. Зандина, А.М. Кирилловой, К.С. Петрова-Водкина, М.В. Матюшина («Танец» № 930, «Мысль» № 932, «Колдун» № 937), В.И. Траубенберга (18 июня 1919)[755]; Ю.П. Анненкова («Автопортрет»), С.П. Яремича, А.Н. Бенуа,

П.С. Наумова, П.И. Львова, С.А. Нагубникова, Н.А. Тырсы (30 июня 1919)[756]; С.В. Чехонина («Цветы»), П.Е. Щербова, В.И. Козлинского (3 гравюры), В.В. Лебедева, Г.Е. Верховского, П.Н. Филонова (акварель) (10 июля 1919)[757]; А.Т. Матвеева (5 статуэток), З.Я. Мостовой, С.В. Чехонина (5 картин и 23 рисунка) (17 июля 1919)[758].

Постановления Соединенной комиссии по приобретению художественных произведений отсылались на утверждение правительственному комиссару Музейного отдела Г.С. Ятманову. Последний не утвердил некоторые намеченные покупки, что привело к обсуждению вопроса о правах и обязанностях Соединенной комиссии на фоне обострившегося противостояния различных художественных направлений. Обсуждение спорных вопросов состоялось на заседании Соединенной комиссии (24 июля 1919) в присутствии И.С. Школьника, П.И. Нерадовского, С.П. Яремича, А.Т. Матвеева, С.К. Исакова, Т.П. Чернышева, П.С. Наумова, С.В. Чехонина, Г.С. Ятманова и Н.И. Альтмана.

Т.П. Чернышев, указывая на число членов, представленных от Отдела Изобразительных Искусств, как на неравномерное представительство в соединенной комиссии, находит такое положение нежелательным, допуская мысль, что такой перевес представительства от одного учреждения грозит иногда иметь давление на то или иное решение вопроса. Из дальнейшего разбора этого вопроса выяснилось, что товарищ Школьник вошел в состав Соединенной комиссии взамен выбывшего, как в свое время говорили, из Комиссии тов. Н. Альтмана, уехавшего в Москву.

Комиссар Г.С. Ятманов, давая объяснения по вопросу о неподписании им нескольких постановлений Комиссии на приобретение художественных произведений, высказал ряд недоумений, как, например: чем Комиссия руководствуется при приобретении у одного автора больше произведений, у другого меньше? почему у некоторых художников покупают почти все его работы? почему одному находит возможным платить 100 000 руб.[759], а другому 3000 руб.? а также заявил, что кредиты для приобретения в Государственный музейный фонд испрошены были для молодого искусства, старое уже представлено в музеях, а потому приобретению подлежит главным образом только новое течение. Попутно с тем высказал пожелание, чтобы приобретения были скромны, так как кредиты на покупку на будущее полугодие, может быть, будут аннулированы, и, кроме того, нужно оставить деньги на приобретение произведений провинциальных художников. Вот те причины, по которым он иногда считал себя не вправе утверждать постановления комиссии.

Товарищ Т.П. Чернышев, ссылаясь на протокол Комиссии № 9, усматривает в словах Г.С. Ятманова резкое противоречие, так как в заседании от 10 июля им было высказано, что произведения, приобретаемые для Музейного фонда, предназначаются кроме столичных музеев и в провинциальные, а потому желательно более широкое приобретение произведений у авторов различных направлений. Далее Т.П. Чернышев заявил, что, когда у одной группы художников было приобретено столько произведений и поднят вопрос о приобретении у другой группы, в Комиссии заяв-

ляют, что кредиты отпущены не для этих художников и что нужно сократить расходы и разработать план действий Комиссии.

Товарищ Т.П. Чернышев заметил, что при устройстве Первой свободной выставки приглашали к участию художников всех направлений, а приобретенным оказалось только одно направление, и поэтому высказал опасение, чтобы не заподозрили бы Комиссию в радении «родному человечку».

В связи с выработкой программы для музейного строительства по желанию Комиссии Т.П. Чернышев прочел докладную записку, к которой некоторые члены Комиссии отнеслись отрицательно, и просил для просмотра огласить имена художников, произведения которых, по его мнению, могли бы быть приобретены в Государственный музейный фонд, на что Комиссия, не просматривая, решила присоединиться к прежнему списку.

Товарищ Н. Альтман просил занести в протокол заявление, что составление плана работ Соединенной комиссии по созданию Государственного музейного фонда возник<ло> в связи с недоразумением между Комиссией и Г.С. Ятмановым на почве неподписания последним постановления Комиссии о приобретении художественных произведений до делегирования тов. Т.П. Чернышева в Соединенную комиссию, а потому никоим образом не стоит в связи со списком, предлагаемым тов. Т.П. Чернышевым.

Возбужден вопрос об избрании Комиссии для выработки программы деятельности Комитета[760] по приобретению произведений современных художников.

Избранными оказались: С.К. Исаков, Т.П. Чернышев и Н.И. Альтман.

Постановлено: до понедельника <28 июля 1919>, к которому комиссия представит программу действий по созданию Музейного фонда, к приобретению художественных произведений не приступать[761].

На следующем заседании (28 июля 1919) обсуждалась программа деятельности Соединенной комиссии, составленная С.К. Исаковым; для урегулирования разногласий с Г.С. Ятмановым была дана мотивировка приобретения спорных работ Л.А. Дитриха, С.П. Яремича, А.А. Рылова и С.В. Чехонина; приобретение ранее намеченной картины А.Б. Лаховского (член Товарищества передвижных выставок) было отклонено; работы А.Н. Бенуа решили вторично пересмотреть без присутствия автора[762].

В дальнейших заседаниях комиссия вернулась к закупкам произведений искусства. 31 июля 1919 года было решено приобрести работы с 1-й государственной свободной выставки у художников Г.Н. Горелова, И.А. Гранди, П.Н. Спесивцева, О.Э. Браза, М.С. Васильева, В.П. Белкина, В.А. Зверева, Г.С. Верейского. Рассматривались также работы С.Я. Шлейфера, С.Н. Маклецова, Э.К. Спандикова, П.А. Мансурова, В.М. Ходасевич, Я.М. Гуминера и других, но решение по ним не было принято[763].

После вторичного осмотра произведений А.Н. Бенуа комиссия постановила (22 августа 1919) приобрести в Государственный музейный фонд картины «Охота», «Итальянский сад», «Крымский пейзаж» и иллюстрации к произведениям Купера[764].

Между тем из Москвы прибыла коллекция левой живописи, и Н. Пунин предложил Соединенной комиссии осмотреть эти картины с целью закупки, а также другие работы левых художников, находившиеся в Отделе ИЗО Наркомпроса[765]. В результате осмотра произведений, прибывших из Москвы (26 и 29 сентября 1919), были намечены к приобретению картины А.В. Грищенко («Портрет», «Пейзаж»), А.В. Лентулова (малый пейзаж, «Белый дом», «Монастырь»), А.В. Шевченко (2 натюрморта и пейзаж), В.М. Стржеминского (натюрморт и рельеф), И.И. Машкова (натюрморт), А.М. Родченко (Беспредметное), А.А. Осмеркина (3 натюрморта: «Ступка», «Фрукты», «Кувшин»)[766]; П.П. Кончаловского («Пейзаж», «Натурщица»), Н.А. Удальцовой («Натурщица», «Первая подруга», «Ресторан»), А.И. Иванова (3 натюрморта: «Тарелка на доске», «Большая бутыль», «Тарелка на клеенке»), В.В. Кандинского («Ясность», «Сумеречное»), И.В. Клюна (супрематические работы «Граммофон» и «Черный фон»), В.Е. Татлина («Матрос», «Натюрморт», «Серая композиция»), И.А. Пуни (виды Петрограда, виды Витебска)[767]. Были отклонены работы С.И. Дымшиц-Толстой, Я.М. Гуминера, а также работы А.М. Родченко «Красный круг» и «Черное на черном». Впоследствии (17 и 21 ноября 1919) в результате переголосовки работы Стржеминского были отвергнуты, но комиссия высказалась за приобретение работ Дымшиц-Толстой[768].

Из вещей, предложенных Петроградским отделом ИЗО, было решено приобрести работы В.М. Ермолаевой («Пейзаж»), В.И. Козлинского (5 клише с оттисками), П.А. Мансурова (1 картина и 2 серии рисунков)[769]. На последующих заседаниях (10 и 17 октября, 10 и 14 ноября 1919) Соединенная комиссия решила приобрести работы художника П.А. Шиллинговского (5 картин)[770], И.А. Фомина (архитектурные офорты), В.Д. Замирайло[771], П.И. Смукровича (1 картина), И.Е. Репина (ученический этюд), П.Ф. Жилина (3 работы), В.Н. Талепоровского, С.В. Чехонина (2 работы)[772]. По поводу последних приобретений в петроградской газете появилась заметка, гласившая, что «в настоящее время комиссия покупает преимущественно у художников, представляющих правое крыло в современном искусстве»[773]. Однако правительственный комиссар Г.С. Ятманов не утвердил намеченные к покупке работы Жилина, Талепоровского и Репина[774].

В конце ноября 1919-го Соединенная комиссия временно приостановила приобретение картин, исчерпав отпущенные в ее распоряжение средства[775]. Одновременно, по мнению некоторых участников комиссии, «опыт показал, что все приобретения носят случайный характер. <...> Комиссия должна проводить определенную художественную политику, и, как и во всех других областях, государство должно держаться определенного курса в искусстве»[776]. Было решено разработать план приобретения картин современных русских художников для единого Государственного фонда. Для разработки этого плана была выделена подкомиссия (Н.И. Альтман, С.П. Яремич, П.С. Наумов, В.В. Воинов), и на одном из последующих заседаний (19 декабря 1919) В.В. Воинов сделал доклад о составлении списка художников[777].

Приобретенные комиссией произведения сначала передавались на временное хранение в Русский музей, где они выставлялись на мольбертах в каком-либо музейном зале. Согласно одной из газетных заметок, «такие выставки неоднократно уже устраивались в Русском музее»[778]. Впоследствии все работы, закупленные в единый Государственный фонд, свозились в помещения фонда, оборудованные в Зимнем дворце[779]. Согласно сведениям, обнародованным Н. Пуниным на конференции художников, промежуточный итог был таков: «<...> за второе полугодие 1919 года приобретено произведений у 102 художников на 3 550 000 р. Приобретались картины всех направлений»[780].

Покупки произведений искусства Соединенной комиссией возобновились в середине января 1920 года и проходили, как правило, по пятницам и лишь изредка — по понедельникам. Видимых изменений в закупочной политике не произошло. Точно так же приобретались произведения всех направлений. 12 января 1920 года комиссия решила приобрести работы Б.И. Анисфельда, А.Д. Кайгородова, А.М. Арнштама, А.А. Экстер, скульпторов Б.М. Микешина и Т.Э. Залькалнса[781]. В результате последующих заседаний (январь—ноябрь 1920) приобретались работы с ученической выставки в Академии художеств, а также произведения А.Ф. Максимова (1 работа), В.В. Лебедева (3 работы), М.М. Адамовича (3 работы), К.Л. Богуславской (2 рисунка), И.А. Пуни (2 рисунка и 1 натюрморт), В.И. Козлинского (4 рисунка), Я.М. Гуминера (2 натюрморта), И.М. Иоффе (2 работы), Д.Д. Бурлюка («Пейзаж»), В.Д. Бурлюка (1 натюрморт), П.С. Наумова (2 картины), П.Н. Филонова (5 рисунков), М.П. Бобышова (3 рисунка), А.Ф. Афанасьева (2 работы), В.Е. Татлина («Пейзаж»)[782], М.И. Курилко (1 офорт), П.А. Мансурова (2 рисунка и 1 картина), К.В. Дыдышко (1 работа), М.Ф. Ларионова (1 работа), Т.П. Чернышева (2 работы)[783], М.О. Микешина, И.И. Шишкина, П. Соколова, К.В. Дыдышко[784], М.О. Микешина (9 рисунков), М.В. Шретер (1 работа)[785], М.П. Бобышова (1 работа), Д.И. Митрохина (графика)[786], с выставки «ИМО» были приобретены произведения П.В. Митурича (3 работы и 7 рисунков), Л.А. Бруни (4 работы и 5 рисунков), Н.А. Тырсы (1 рисунок), Д.Д. Бурлюка (2 работы), С.А. Нагубникова (1 пейзаж и 3 рисунка), П.И. Львова (3 рисунка), К.С. Петрова-Водкина (1 работа), Б.И. Анисфельда (1 работа), В.Е. Татлина (2 рисунка)[787]; впоследствии приобретались произведения П.П. Чистякова, П.Ф. Смотрицкого, Э.К. Спандикова (3 работы), С.В. Чехонина (графические работы)[788], М.В. Добужинского (8 работ), Ф.Ф. Бухгольца, А.И. Кудрявцева, В.Н. Кучумова, А.Б. Лаховского, В.Е. Савинского[789], Я.Ф. Ционглинского, Р.Р. Френца[790], А.А. Лаппо-Данилевского, С.К. Витберга и др.[791]; с выставки Дома искусств были закуплены работы И.И. Бродского, Г.С. Верейского, М.В. Добужинского, А.Б. Лаховского, Д.И. Митрохина, А.П. Остроумовой-Лебедевой, П.А. Шиллинговского, З.Е. Серебряковой, А.А. Радакова, П.С. Наумова, С.П. Яремича[792]; работы с персональной выставки Б.М. Кустодиева[793], С.И. Дымшиц-Толстой, Ю.П. Анненкова[794], Ю.Ю. Черкесова[795], В.Д. Бурлюка («Облач-

ко»), Б.Д. Григорьева, В.П. Белкина, А.М. Зельмановой[796], В.Д. Баранова-Россине (4 этюда), Л.А. Бруни (8 рисунков)[797], работы с персональной выставки К.С. Петрова-Водкина[798], работы В.Д. Баранова-Россине (1 натюрморт), Н.П. Ясиновского (1 скульптура), П.В. Митурича (4 рисунка)[799], С.Я. Шлейфера («Зима» и «Вечер»)[800], Н.А. Тырсы (копии фресок Ферапонтовского монастыря)[801], С.В. Чехонина (1 работа), В.А. Милашевского (1 рисунок), китайские лубки (у П. Филонова)[802], работы А.А. Рылова[803], Л.А. Бруни (5 рисунков), Н.А. Тырсы (2 рисунка), П.П. Потемкина[804]. Заседание Соединенной комиссии, состоявшееся 19 ноября 1920, стало последним в ее весьма плодотворной[805] деятельности.

Между тем независимо от работы Соединенной комиссии, финансировавшейся Музейным отделом Наркомпроса, покупки произведений искусства продолжала Комиссия по приобретению произведений современного искусства для Музея художественной культуры в составе Н. Пунина, Н. Альтмана, И. Школьника и А. Матвеева. После пятимесячного перерыва в покупках комиссия приобрела (3 июля 1919) два произведения П. Митурича[806]. Затем в ее деятельности снова наступил почти шестимесячный перерыв, очевидно, связанный с плохим финансированием Петроградского отдела ИЗО. Закупочная деятельность комиссии возобновилась только в самом конце декабря 1919 года. В течение двух дней (29 и 30 декабря 1919) были приобретены произведения В. Лебедева (1 натюрморт), И. Школьника (2 натюрморта), И. Пуни (2 картины), В. Татлина (1 картина), Д. Штеренберга (2 картины), Н. Альтмана (2 картины), С. Судейкина (1 работа), Д. Бурлюка (1 работа), А. Бенуа (1 работа), М. Матюшина (1 скульптура), О. Мещанинова (2 скульптуры), П. Филонова (1 рисунок), Ю. Черкесова (4 рисунка), П. Мансурова (2 рисунка), В. Козлинского (12 гравюр и 1 рисунок), В. Лебедева (2 рисунка), Д. Митрохина (6 рисунков), С. Чехонина (1 миниатюра, 4 рисунка), И. Пуни (8 рисунков), А. Бенуа (6 рисунков, 1 акварель), Э. Спандикова (3 рисунка), К. Петрова-Водкина (3 рисунка), М. Добужинского (8 рисунков)[807], А. Матвеева (2 скульптуры)[808]. После чего деятельность комиссии снова прекратилась на восемь с половиной месяцев.

По мере накопления художественных произведений, отобранных для музея, разворачивалась деятельность комиссии по организации Музея художественной культуры (Н.Н. Пунин, Н.И. Альтман, А.Т. Матвеев), образованной еще в мае 1919 года Петроградской коллегией по делам искусства и художественной промышленности[809]. На первом заседании этой комиссии на Н. Пунина была возложена обязанность составить план организации музея, А. Матвееву было поручено выяснить, какие скульптурные произведения должны быть переданы в музей[810]. Рассматривался вопрос о передаче из Москвы в петроградский Музей художественной культуры (МХК) части произведений Щукинской галереи[811]. Сам музей сначала (весна 1919) предполагали устроить в помещениях Эрмитажа[812], но уже к осени того же года от этих планов отказались, решив разместить его в нескольких залах Русского музея.

Учреждаемый в Петербурге музей художественной культуры временно будет устроен в одном из залов Русского музея.

По поручению музейного отдела Н.Н. Пунин и Н.И. Альтман ездили в Москву для выяснения на месте, какие произведения французских художников должны быть перевезены в новый петербургский музей. Речь идет о ряде картин французских авторов, находящихся в собраниях Морозова и Щукина. Такой список ныне уже составлен. Окончательно он будет утвержден специальной комиссией, которая будет образована в Москве[813].

Предполагалось, что в залах Русского музея «будет развешено около 70 произведений современных русских художников»[814]. Около полугода велись переговоры[815] об организации, наконец в феврале 1920-го «комиссия по устройству в Петербурге музея художественной культуры обратилась в Русский музей с просьбой очистить два нижних зала для развески картин»[816]. Однако как раз в это время Русский музей получил от московской Музейной комиссии Отдела ИЗО коллекцию произведений левых художников (35 картин, 58 рисунков и гравюр), отобранную П. Нерадовским из закупленных работ[817]. В состав этой коллекции, доставленной в Петроград в конце февраля 1920 года[818], вошли живописные работы Д. Бурлюка, Н. Синезубова, М. Ларионова, Н. Удальцовой, К. Малевича, И. Клюна, А. Родченко, Д. Штеренберга, Г. Якулова, П. Кончаловского, Н. Гончаровой, А. Куприна, А. Лентулова, В. Рождественского, В. Кандинского, И. Машкова, А. Шевченко, Р. Фалька, П. Кузнецова, С. Малютина, К. Коровина, Н. Крымова, а также рисунки и гравюры этих и других художников[819]. Сразу же после получения этой коллекции Русский музей отказался предоставить свои залы для Музея художественной культуры, и в начале марта 1920-го из-за отсутствия места в Русском музее решено было устроить МХК в помещении Отдела ИЗО Наркомпроса (Исаакиевская пл., 9, быв. дом Мятлева)[820].

Для пополнения фонда МХК картинами московских левых художников в конце марта 1920 года Н. Альтман был командирован в Москву, где участвовал в ряде заседаний Музейной комиссии (31 марта, 19 и 26 апреля, 12 мая 1920). В результате были отобраны из Государственного художественного фонда и дополнительно закуплены у художников 63 произведения живописи и скульптуры, в том числе работы Н. Гончаровой, А. Моргунова, А. Куприна, А. Шевченко, В. Татлина, М. Ларионова, П. Кузнецова, П. Кончаловского, Г. Якулова, А. Иванова, Л. Жегина, Н. Крымова, В. Пестель, В. Кандинского, В. Рождественского, Л. Поповой, Р. Фалька, Н. Удальцовой, А. Лентулова, Д. Штеренберга, А. Родченко, А. Древина, Н. Синезубова, И. Машкова, А. Осмеркина, Б. Королева, С. Коненкова[821]. Коллекция была передана Н. Альтману 22 мая 1920-го и доставлена в Петроград[822].

Во время повторной поездки в Москву Н. Альтманом были отобраны для МХК из Государственного художественного фонда Музейного бюро Отдела ИЗО Наркомпроса рисунки В. Чекрыгина, гравюра Б. Цейтлина (Уновис) и альбомы линогравюр В. Степановой и А. Родченко, приобретенные с 19-й государственной выставки ВЦВБ[823].

Между тем образованный в июле 1920 года совет петроградского Музея художественной культуры (Н.Н. Пунин, Н.И. Альтман, Н.А. Тырса) с осени 1920-го приступил к приобретению картин, «которые должны пополнить имеющуюся уже коллекцию, составляющую главное ядро вновь организуемого музея»[824]. Члены совета МХК образовали Комиссию по приобретению произведений современного искусства, которая с 16 сентября по 16 декабря 1920 года приобрела для МХК работы К. Петрова-Водкина, С. Чехонина, Т. Залькалнса, Н. Любавиной, Л. Бруни (21 рисунок), П. Митурича (3 картины и 7 рисунков)[825], Д. Риверы, М. Ларионова[826], А. Матвеева[827], А. Бенуа[828], О. Браза[829], Л. Бруни (12 рисунков), П. Митурича (1 картина), Н. Кульбина (1 картина)[830], Н. Альтмана[831].

Помещение МХК, состоявшее из 5 больших зал, ремонтировалось, и открытие музея предполагалось сначала 7 ноября 1920 года[832], затем 1 января 1921-го. Залы окрашивались в серый, серо-желтый и серо-зеленый цвета, чтобы создать соответствующий тон для произведений. Всеми работами по устройству музея руководил Н. Альтман. Открытие музея, а точнее, отдела живописи Музея художественной культуры состоялось 3 апреля 1921 года[833]. Вход в МХК был свободный при режиме работы три раза в неделю (вторник, четверг, воскресенье)[834]. Первым директором музея был назначен Н. Альтман, но в связи с его переездом в Москву директором вскоре стал А. Таран.

Уже после открытия МХК Комиссия по приобретению произведений современного искусства (Н.Н. Пунин, Н.Ф. Лапшин, Н.А. Тырса; в июне 1921-го Н. Тырсу заменил А.И. Таран) с 14 апреля по 20 июля 1921 приобрела для музея работы Л. Бруни (2 картины), С. Нагубникова[835], В. Лебедева[836], Н. Лапшина (3 рисунка и 1 акварель)[837], Л. Бруни (6 рисунков)[838], П. Митурича[839], Л. Бруни (1 картина)[840], М. Матюшина, Б. Эндера, М. Эндер[841], Н. Лапшина (1 рисунок)[842], С. Дымшиц-Толстой[843], Л. Бруни (4 рисунка), Н. Кульбина (9 картин), В. Денисова[844], Н. Тырсы[845], Л. Бруни (1 картина)[846], А. Фонвизина[847], Л. Бруни (3 рисунка)[848], Н. Лапшина (5 картин)[849], Л. Бруни (пространственная живопись)[850]. Кроме того, из московского Государственного художественного фонда для петроградского МХК были переданы (28 апреля 1921) через Н. Альтмана 5 картин К. Малевича, А. Экстер и Л. Бруни[851].

На этом организационный этап в жизни Музея художественной культуры завершился. Всего на 28 сентября 1921 года в его составе числилось 442 произведения (257 картин, 167 рисунков и гравюр и 13 скульптур), приобретенных у 90 художников[852].

Некоторое время МХК не имел самостоятельного статуса и существовал как постоянная выставка Петроградского отдела ИЗО, располагавшегося в том же здании, что и музей. После ликвидации Отдела ИЗО музей остался на прежнем месте, и в конце 1921-го ему было передано довольно скромное имущество отдела: одна лошадь в качестве транспортного средства, сарай с фуражом и дровами, хозяйственный инвентарь и тираж книги Н. Пунина «Татлин»[853]. При этом, унаследовав здание и имущество Петроградского отдела ИЗО, в юридическом плане музей

превратился в самостоятельное учреждение, вокруг которого впоследствии группировались левые художественные силы Петрограда.

## Москва[854]

Музейную комиссию «для собирания материалов и разработки плана приобретений произведений искусства»[855] было решено создать на заседании Московской коллегии по делам искусства и художественной промышленности (1 июня 1918). Членами Музейной комиссии 21 июня 1918 года были избраны В.Е. Татлин, К.С. Малевич и Б.Д. Королев. После утверждения Луначарским списка 143 художников, работы которых подлежали закупке, комиссия приобрела в ноябре 1918-го произведения А. Древина, С. Дымшиц-Толстой, В. Кандинского, И. Клюна, Т. Колца, П. Кончаловского, П. Кузнецова, А. Куприна, А. Лентулова, К. Малевича, И. Машкова, А. Моргунова, Н. Певзнера, А. Родченко, В. Рождественского, О. Розановой, В. Татлина, Н. Удальцовой, Р. Фалька, В. Франкетти, А. Шевченко, Д. Штеренберга[856]; в декабре 1918-го — картины К. Коровина, Н. Крымова, М. Сарьяна и др.[857] Выше уже упоминалось о протестах мирискусников против действий закупочной комиссии, но недовольство на почве неравномерных закупок возникло и среди левых художников. По свидетельству В. Степановой, при новых закупках в начале января 1919 года, К. Малевич, находившийся тогда в конфронтации с А. Древиным и А. Родченко, «купил всех художников по 1 списку, кроме них, чтобы они не попали в смету до февраля, а так как 1 февраля закрываются кредиты, то, следовательно, их купят по новой смете, а там из-за остатков можно меньше вещей купить и дешевле, ссылаясь на то, что много уже израсходовано. <...> А вчера <15 января 1919? — *А.К.*> "вакханалия" была в отделе. Все тащат купленные вещи. Лентулов — 3 вещи, Машков — 3 вещи, Кончаловский — 3 вещи, Рождественский — 2 вещи, Малевич — 3 вещи, Бебутова — 3 вещи, Кузнецов — 3 вещи, Удальцова — 2 вещи и т.д. Все получают деньги, ассигновки... все по 20 тысяч, кроме Франкетти — 14 тысяч, Удальцова — 14 тысяч, Малевич — 28 тыс., Татлин — тоже. Древин показывает Штеренбергу 4 вещи Моргунова и 2 вещи Удальцовой и сравнивает... Штеренберг кипятится: почему у Моргунова 4, а у Удальцовой — 2; к Татлину, Татлин заявляет, что вещи Моргунова отправят в провинцию... Великолепное оправдание, разница только в том, что Моргунов получил 28 тыс., а Удальцова — 14 тысяч! Но это, конечно, неважно. Зато Моргунов — приятель Татлина»[858].

Творческое соперничество, перераставшее в ссоры и грызню среди художников, работавших в Московском отделе ИЗО, а также неизбежные ссоры при неравномерном распределении денежных средств, особенно в голодные годы, привели в начале марта 1919-го к перевыборам закупочной комиссии. По свидетельству В. Степановой, на этом заседании стояли «шум, гвалт, крик, ругань».

> Была избрана закупочная комиссия для «музейного фонда» <...>. Так как москвичи все друг на друга злы, то, когда Штеренберг предложил называть имена, все молчат... Тогда он сам начинает: «Татлин»... все молчат. Анти <А. Родченко> шепчет Удальцовой: назовите Аверинцева, Брика и Вайнера — она предложила, и прошло. Затем, после заседания Анти разговаривает с Татлиным и говорит: «Следующую комиссию изберем из сторожей»[859]; рядом стоит Брик, Татлин мигает Анти, но того не проберешь ничем[860].

Новая закупочная комиссия просуществовала не более двух месяцев. Основным результатом ее деятельности следует признать не приобретение картин, о котором мало что известно, а начало практических работ по организации Музея живописной культуры. В конце марта 1919 года О. Брик инициировал обсуждение вопроса о музее в Профсоюзе художников-живописцев нового искусства[861]. Одновременно в результате переговоров с Московской коллегией по делам музеев последняя «признала возможным устроить такой музей в Щукинской галерее. Необходимые для Музея художественной культуры произведения будут собраны в отдельных залах. Другие картины будут вынесены в другие залы или переданы в другие музеи»[862]. Однако против такого решения выступил А. Родченко. В изложении В. Степановой его позиция сводилась к следующему:

> Нельзя смешивать французскую живописную культуру с русской, так как русская живопись идет своим собственным путем, только мы его упорно не желаем видеть, не ценим и молимся на западников. Соединить картины русских живописцев с музеями Щукина и Морозова — это значит подписаться под своей собственной несостоятельностью, закрыть свое прошлое, которое у нас так же богато, как и у французов, и вообще у каждого искусства. Прежде всего, надо разграничить, что русская живопись не имеет преемственности от Запада, и если в ней отражается Запад, то это для искусства русской живописи только минус.
>
> Мы идем своим собственным путем, и наша живопись настолько разнится от Запада, что сваливать в одну кучу и бездарно, и грешно. Элемент западной живописи, ее значение — это станковая картина, картина определенного размера, приноровленная к комнате — кабинету или музею, в этом ее смысл и назначение — это внешний признак западной живописи — внутренний живописный элемент. Западная живопись есть изыскание света и объема — формы. Западная живопись никогда не может быть сравнена с русской, так как последняя ей обратно противоположна: по внешности — нет определенного размера, то чрезмерно огромные холсты, то микроскопические; и внутренне — изыскание цвета и плоскости — желание победить пространство какого угодно размера. Отсюда явствует — западная живопись станкова по существу и синтетична, русская живопись декоративна и аналитична. Отсюда задачи, преследуемые в живописи Западом и востоком, совершенно различны, и она не может быть сравниваема друг с другом. Начало свое русская живописная культура берет у иконы — это есть

украшение декоративное, то есть самоценное в себе, в отличие от прикладного, которое не живет самостоятельной жизнью и существует только как придаток к предмету. Этот великий декоративный, красочно-цветовой момент является главным двигателем русской живописной культуры, которую мы не ценим, мы не знаем. Глубокую ошибку делают наши поклонники Западно-станковой живописи, закрывая глаза и подавляя в себе свое, которое нам свойственно.

Это, между прочим, вообще характерная черта русских — не видеть своего прекрасного и идолопоклонничать перед Западом, уже развалившимся и изжившим себя. Я надеюсь, что эти слова не примут за национальное воззвание, ибо я далек от этого, но хочу просто объяснить разницу и несовпадаемость путей нашей и западной живописи.

Нашу живопись надо выносить на улицы, на заборы и крыши... Оттого так культивировались у нас иконы и лубки. И я мыслю себе ясно, что создать и показать надо нашу русскую культуру живописи — которую, к сожалению, мы не считаем ни во что, и пытаемся идти обязательно на помочах и по указке Запада[863].

В соответствии со своими взглядами А. Родченко предлагал организовать в Музее живописной культуры такие отделы, как «Икона», «Вывеска», «Лубок», и далее проводить устройство музея по направлениям новейшей живописи (импрессионизм, футуризм, кубизм, орфеизм, супрематизм, беспредметное творчество) либо по выставочным организациям и группировкам («Мир искусства», «Ослиный хвост» и «Мишень», примитивизм, цветодинамос, экспрессионизм, «Бубновый валет», супрематизм, беспредметное творчество)[864].

В начале мая 1919-го Московская художественная коллегия Отдела ИЗО избрала комиссию по организации Музея живописной культуры (с июня 1919-го она именовалась Музейной комиссией), в состав которой вошли А. Древин, В. Кандинский, П. Кузнецов, А. Родченко и Р. Фальк[865]. Председателем был избран В. Кандинский. Задачи Музейной комиссии заключались в закупке художественных произведений, организации московского Музея живописной культуры и распределении художественных произведений между провинциальными музеями. В течение мая комиссия занималась в основном просмотром произведений художников, ранее закупленных в Государственный фонд, и распределением их на три группы, предназначенные соответственно для Музея живописной культуры, Государственного фонда и сомнительные[866]. С июня 1919 года Музейная комиссия возобновила покупку художественных произведений, а также рассматривала вопросы доплаты некоторым художникам за работы, приобретенные 1-й закупочной комиссией, с согласия комиссии допускалась замена художниками купленных произведений на другие, обсуждались планы выставки работ, отобранных для Музея живописной культуры[867], выставки ко Дню советской пропаганды[868] и т.д. В конце сентября 1919-го был разработан план дальнейших закупок картин в Государственный художественный фонд. Обсуждение

этого плана, предложенного А. Древиным, состоялось на заседании Музейной комиссии 1 октября 1919 года:

I Цели покупки:

а) Устройство новых гос. музеев и пополнение существующих.

Обсуждение: т. Древин предлагает для правильности покупок установить тип музея. Т. Франкетти находит, что этот принцип сузит деятельность Закупочной комиссии, нужно, говорит он, дело поставить шире — надо покупать вообще хорошие произведения, покупать много в фонд, чтобы был большой материал для осуществления художественных идей. Кузнецов: не может быть повсюду Музей одного типа, надо считаться с особенностями каждой провинции, для каждого города музей будет иметь свой особый тип.

б) Художественные покупки должны производиться по художественным течениям.

Т. Франкетти и т. Кандинский возражают, находя, что покупки, производимые таким образом, затрудняют дело. Т. Кандинский выдвигает на первый план принцип не «течения», а «мастерства». Тт. Кузнецов и Древин протестуют, находя, что термин «мастерство» опасный. Художественные произведения могут не иметь мастерства, но быть ценными в художественном отношении, основываясь на этом принципе, можно отвергнуть Сезанна и взять одного из его последователей, по мастерству стоящего выше Сезанна.

в) Как же осуществлять покупки для музеев.

Обсуждение: Кандинский: На совместном заседании членов комиссии с Рабисом был выработан план закупок такого рода. Отдел должен закупать очень много. Представители от провинции приезжают и отбирают произведения с согласия Музейной комиссии. Т. Кандинский находит, что надо дать возможно большую свободу провинции в выборе художественных произведений. Ставить рамки можно только в финансовом отношении: не нужно давать деньги на приобретение таких произведений, которые комиссия не считает ценными.

Все члены Музейной комиссии сходятся в одном мнении, что Комиссия должна регулировать и направлять дело организации провинциальных музеев[869].

На следующем заседании (4 октября 1919) продолжалось обсуждение проекта А. Древина об организации закупок для Государственного художественного фонда, частично повторившее предыдущее заседание Музейной комиссии.

<...> Т. Кандинский: В основу приобретения надо положить мастерство произведения. Термин течения «опасный». Некоторые течения признавать нельзя. Ту же точку зрения имеет и Рабис. Лучше покупать старые произведения по качеству хорошие, нежели новые — плохие.

Т. Лентулов: Принцип «течения» не должен теперь иметь значение при покупке художественных произведений. Слово же «мастерство» лучше за-

менить «качеством», т.к. произведение может не быть мастерским, но иметь большую ценность в художественном отношении.

Постановили: Приобретать первоклассные произведения живописи и скульптуры, считаясь с их качеством, но желательно, чтобы были представлены и те течения, которые завоевали известное положение в смысле художественной ценности. <...>

б) Комиссия устанавливает, какие течения являются необходимыми для состава музеев.

в) Из тех течений, приобретение которых не входит в задачи Отдела Изобр<азительных> Искусств, Комиссия приобретает только наиболее сильных представителей.

г) Приобретение у художников вне течений производится у тех, которые имели значение в развитии искусства.

3) Состав Комиссии.

а) Комиссия состоит из 8-ми лиц. Представители Отдела Изобразительных Искусств в лице 3-х художников, 2-х скульпторов и Завед<ующего> Музейным Бюро.

б) Два представителя от Музейного отдела, контактная работа с которыми необходима ввиду того, что Музейным отделом производится самостоятельная покупка современных произведений и в случае пополнения Музейным отделом музеев запасами Госуд<арственного> фонда.

в) Два представителя от Рабиса — один скульптор, один живописец. <...>

4) Участие автора на заседании Закупочной Комиссии при покупке его произведения с правом решающего голоса.

5) Нормы оплаты за покупаемые художественные произведения вырабатываются Рабисом[870].

В положении о закупочной комиссии, оглашенном В. Кандинским на очередном заседании (6 октября 1919), отмечалось, что «в первую очередь Закупочная комиссия планомерно приобретает русские и иностранные произведения современного искусства. Этим не исключается возможность случайных приобретений из других периодов. Руководящим принципом при закупке произведения должно быть качество произведения, причем соответственно общей цели Закупочная комиссия должна стремиться внести в Государственный фонд произведения самых разнообразных и значительных направлений. Важность направления <...> устанавливается Зак<упочной> комиссией и санкционируется Коллегией Отдела Изобр<азительных> Искусств»[871].

Список произведений 143 художников, чьи работы подлежали закупке в Государственный фонд, утвержденный в свое время Луначарским, по-видимому, не играл уже никакой роли в деятельности Музейной комиссии. Во всяком случае, на заседании 12 ноября 1919 года рассматривался вопрос о выработке нового списка живописцев и скульпторов[872], а через две недели на заседании 26 ноября 1919-го был принят список художников-графиков, желательных к приобретению в Государственный фонд[873]. Впрочем, и эти списки, принятые Музейной комиссией, не

имели особого значения, поскольку вскоре Отдел ИЗО Наркомпроса опубликовал обращение, в котором доводил «до сведения всех художников-живописцев, что помимо списка художников, утвержденного к покупке, все художники, желающие продать свои произведения в Государственный музейный фонд отдела, — могут направлять свои работы на просмотр закупочной комиссии отдела изобр<азительных> искусств по адресу: Волхонка, № 14, кв. 8. Отдел изобр. искусств, музейное бюро» [874].

В ноябре—декабре 1919 года Музейной комиссией были приобретены произведения Н. Синезубова (2 рисунка) [875], С. Романовича (2 рисунка), В. Бубновой (2 рисунка), И. Клюна (2 рисунка) [876], А. Шевченко (2 рисунка), Н. Певзнера (2 рисунка), Немухина (1 рисунок), А. Гринцевича (1 рисунок) [877], М. Шагала (2 рисунка) [878], Н. Крымова (1 рисунок), Андреева (1 рисунок), Д. Штеренберга (2 рисунка), С. Герасимова (1 рисунок), П. Митурича (1 рисунок), А. Перекатова (1 рисунок), Васильева (2 рисунка), З. Комиссаренко (2 рисунка) [879], М. Леблана (1 рисунок), А. Куприна (1 рисунок), П. Петровичева (1 рисунок), М. Родионова (1 рисунок), Орлова (1 рисунок), А. Монина (1 рисунок), Я. Шапшала (1 рисунок), В. Масютина (1 рисунок), Соболева (2 рисунка), С. Светлова (2 рисунка), Н. Прусакова (2 рисунка), И. Завьялова (2 рисунка), А. Осмеркина (2 рисунка), В. Фалилеева (1 рисунок), Е. Качуры-Фалилеевой (1 рисунок), С. Колесникова (1 рисунок), И. Нивинского (1 рисунок), К. Вялова (2 рисунка), Б. Волкова (2 рисунка) [880], Васильева (2 рисунка), Л. Пастернака (2 рисунка), Е. Потехиной-Фальк (1 рисунок), В. Яковлева (1 рисунок), А. Замошкина (2 рисунка), И. Соколова (2 гравюры), В. Степановой (2 гравюры), И. Теппера (1 рисунок) [881], В. Милиоти (2 рисунка) [882].

Значительное расширение покупок было связано с работами по организации провинциальных музеев, потребовавшими существенного пополнения Государственного художественного фонда.

В тесном взаимодействии с Музейной комиссией эти работы осуществляло Музейное бюро Отдела ИЗО Наркомпроса, возглавлявшееся сначала А. Древиным (до 29 января 1920), а затем А. Родченко. Задачи Музейного бюро заключались в практической работе по хранению и учету закупленных художественных произведений, распределению их в соответствии с запросами между столичными и провинциальными музеями. Распределением художественных произведений между провинциальными музеями занималась особая распределительная комиссия в составе А. Древина, А. Родченко и Р. Фалька, избранная на заседании Музейной комиссии (15 октября 1919) [883]. Процедура выделения картин для пополнения собраний какого-либо музея или для организации нового музея в провинции заключалась в следующем: музей или губернский отдел искусств направляли в Музейную комиссию заявку с просьбой предоставить из Государственного художественного фонда определенное число произведений; затем представитель этого города приезжал в Москву и, как правило, сам или совместно с членами Музейного бюро отбирал работы из числа произведений уже закупленных или предназна-

ченных к закупке в Государственный фонд. Музейная комиссия только утверждала этот отбор, изредка внося свои коррективы[884].

Первая заявка на предоставление 20-30 произведений для устройства художественного музея поступила из города Ельца (Орловской губ.) и рассматривалась Музейной комиссией 16 июня 1919 года[885]. В результате отбора картин из Государственного фонда представителю **Ельца** 12 августа 1919-го были переданы 22 работы художников А. Архипова, И. Клюна, П. Кончаловского, В. Кандинского, И. Машкова, М. Матюшина, С. Малютина, В. Рождественского, О. Розановой, Н. Синезубова, Р. Фалька, Г. Федорова, В. Ходасевич, Д. Штеренберга, К. Юона и др.[886] Затем (14 августа 1919) для музея в **Витебске** были переданы 29 картин левых художников (П. Кончаловского, П. Кузнецова, М. Ле-Дантю, К. Малевича, В. Рождественского, О. Розановой, Р. Фалька, Г. Федорова, А. Шевченко, А. Экстер, С. Герасимова и А. Иванова)[887]. На следующий день (15 августа 1919) для устройства художественного музея 35 картин были переданы представителю **Самары**. В их число вошли работы Е. Бебутовой, А. Веснина, А. Грищенко, С. Дымшиц-Толстой, М. Ле-Дантю, М. Леблана, К. Малевича, Н. Певзнера, Н. Роговина, О. Розановой, В. Стржеминского, В. Чекрыгина, Г. Якулова, М. Менькова и др.[888]

Заявки из различных городов продолжали поступать, и Музейная комиссия потребовала у Художественной коллегии предоставить ей право организации провинциальных музеев по всей России[889]. В обосновании плана дальнейших приобретений работ современных художников указывалось: «Потребность в создании провинциальных музеев подтверждается постоянными требованиями с мест. За истекшее лето были устроены Музейной комиссией три провинциальных музея (в Витебске, Ельце, Самаре), чем почти исчерпывается запас картин от прежних закупок. Поступающие дальнейшие требования с мест настойчиво указывают на необходимость создания крупного Государственного фонда. Минимальным числом подлежащих открытию провинциальных музеев в настоящем и будущем полуг<одии> нужно признать не менее 10 музеев. Вследствие этого Музейная комиссия просит Коллегию <...> ходатайствовать о сверхсметном ассигновании сумм на приобретение картин и скульптуры в широком масштабе. Музейная комиссия поручает Музейному бюро выработать соответствующие сметы»[890]. Расширение масштабов работы было выгодно и провинциальным музеям, приобретавшим коллекции картин, и московским художникам, получавшим возможность продать больше работ.

На очередном заседании Музейной комиссии (3 ноября 1919) было решено распределить весь оставшийся в Музейном бюро материал Государственного музейного фонда согласно заявкам между музеями в Астрахани, Мстерах, Слободском (Вятской губ.), Оренбурге[891], что и было осуществлено к следующему заседанию (6 ноября 1919), утвердившему отбор картин[892]. В **Астрахань** было отправлено (17 ноября 1919) 25 работ Н. Бом-Григорьевой, Ф. Захарова, О. Розановой, И. Клюна, Р. Фалька, А. Иванова, И. Малютина, В. Кандинского, В. Барта, А. Архипова,

Б. Шапошникова, С. Герасимова, Н. Крымова, А. Грищенко, К. Малевича, А. Куприна, А. Лентулова, П. Кузнецова, Д. Штеренберга, И. Машкова и др.[893] В **Слободское** (20 ноября 1919) — 30 работ Н. Синезубова, А. Шевченко, П. Бромирского, Н. Шестакова, О. Розановой, А. Моргунова, В. Пестель, П. Петровичева, И. Клюна, И. Кудряшова, Л. Поповой, В. Барта, А. Экстер и др.[894] За работами, отобранными для Мстер и Оренбурга, никто не явился.

На заседании Музейной комиссии (17 января 1920) было оглашено заявление Е. Равделя о выделении картин для пензенского, уфимского, златоустовского, екатеринбургского, пермского и вятского музеев[895]. Было отобрано 79 произведений, но вместо шести означенных музеев все работы были отправлены (30 января 1920) в **Пензу**. Среди них находились произведения А. Лентулова, Г. Якулова, П. Кончаловского, В. Кандинского, П. Петровичева, А. Родченко, Н. Удальцовой, И. Машкова, Н. Гончаровой, В. Франкетти, О. Розановой, М. Ларионова, Н. Певзнера, Л. Жегина, В. Чекрыгина, С. Малютина, Г. Федорова, Ф. Федоровского, В. Бялыницкого-Бирули, И. Малютина, А. Осмеркина, А. Васнецова, Л. Пастернака, К. Юона, А. Куприна, К. Малевича, И. Клюна, Р. Фалька, Л. Поповой, В. Рождественского и др.[896]

Через четыре дня (3 февраля 1920) 20 картин М. Ларионова, О. Розановой, Н. Гончаровой, Б. Шапошникова, Н. Шестакова, Е. Потехиной-Фальк, С. Романовича, П. Уткина, А. Архипова, И. Нивинского, М. Менькова, Н. Григорьева были переданы для музея в **Симбирске**[897].

Заседание Музейной комиссии 25 февраля 1920 года было посвящено приобретению картин для музеев **Смоленска** и **Нижнего Новгорода**. В результате для пополнения смоленского музея были переданы (26 февраля 1920) 47 произведений О. Розановой, Н. Милиоти, М. Ле-Дантю, А. Фонвизина, П. Уткина, А. Моргунова, Е. Потехиной-Фальк, А. Грищенко, М. Леблана, В. Чекрыгина, М. Матюшина, А. Шевченко, А. Экстер, Н. Ульянова, Н. Певзнера, Ю. Анненкова, Н. Гончаровой, А. Архипова, Н. Богданова-Бельского и др.[898], а на следующий день (27 февраля 1920) еще 25 произведений С. Малютина, А. Васнецова, К. Коровина, Б. Кустодиева, Н. Удальцовой, А. Родченко, Г. Якулова, П. Кузнецова, А. Шевченко, Р. Фалька, П. Кончаловского, Л. Поповой, А. Лентулова, Н. Крымова, А. Осмеркина, К. Юона, И. Машкова, В. Кандинского, Л. Пастернака, В. Рождественского, А. Куприна, С. Коненкова и др.[899] Впоследствии (24 марта и 28 июля 1920, 25 января и 31 марта 1921) в смоленский музей были переданы Музейным бюро в общей сложности еще 58 произведений живописи, графики и скульптуры[900]. Отобранные в течение января—марта 1920 года картины для Нижнего Новгорода в количестве 42 работ были переданы (17 марта 1920) В. Франкетти для пополнения нижегородского музея. Как и в предыдущих случаях, в переданной коллекции преобладали работы левых художников различных направлений (Н. Гончарова, А. Осмеркин, Н. Синезубов, М. Ларионов, Л. Попова, В. Пестель, С. Романович, О. Розанова, В. Кандинский, В. Франкетти, Н. Удальцова, А. Родченко, А. Куприн, П. Кончаловский, Р. Фальк, А. Лентулов, А. Шевченко, К. Малевич, В. Рождественский,

И. Машков), а также картины мирискусников и реалистов (П. Кузнецов, А. Арапов, А. Архипов, П. Петровичев, П. Уткин, С. Малютин, К. Коровин, К. Юон, Н. Крымов)[901].

Оперативно была подготовлена коллекция для отправки в **Воронеж**. Представитель воронежского музея на заседании Музейной комиссии (16 марта 1920) заявил о желании пополнить коллекцию произведениями русских художников, тут же был утвержден список произведений[902], и на следующий день (17 марта 1920) ему была передана коллекция из 19 картин (Н. Крымов, Н. Милиоти, С. Романович, Н. Гончарова, М. Ларионов, П. Кузнецов, А. Фонвизин, В. Бубнова, К. Коровин, Н. Ульянов, О. Малютина и др.)[903]. Через три месяца (26 июня 1920) для организации в Воронеже Музея живописной культуры представителю воронежских СГХМ были переданы 14 работ левых художников (П. Кончаловский, А. Шевченко, Р. Фальк, Н. Синезубов, П. Кузнецов, А. Куприн, Н. Гончарова, И. Машков, С. Романович, О. Розанова, А. Родченко, В. Кандинский, Л. Попова, К. Малевич)[904].

Музейная комиссия предполагала проводить организацию провинциальных музеев главным образом по историко-художественному принципу, но были и другие мнения. На заседании 29 марта 1920 года с докладом «О принципах строительства музеев в городах и селах Российской республики» выступил П.В. Кузнецов, предложивший проект повсеместной организации музеев живописной культуры. В результате обсуждения доклада члены Музейной комиссии пришли к мнению, что этот проект неисполним «ввиду низкого культурного уровня России», и решили при этом «считать желательным устраивать Музеи по принципам живописной культуры в тех городах, где уже имеются Госуд<арственные> Своб<одные> художественные мастерские»[905]. Такое решение обозначило дифференцированный подход к созданию провинциальных музеев, но в условиях недостатка сил и средств эти планы остались на бумаге. На деле происходило даже не столько создание новых музеев, сколько пополнение уже существующих коллекций работами современных художников, главным образом левого направления.

Так, 2 апреля 1920 года для пополнения музея в **Казани** были переданы 25 произведений живописи и скульптуры (Б. Такке, М. Ларионов, С. Романович, Н. Гончарова, А. Грищенко, А. Осмеркин, А. Лентулов, А. Веснин, С. Малютин, О. Розанова, А. Куприн, Л. Попова, М. Ле-Дантю, В. Франкетти, А. Иванов, Г. Стенберг, Н. Крандиевская, И. Ефимов, С. Коненков, А. Гюрджан, А. Бабичев, Б. Королев)[906].

Начиная с мая 1920 по февраль 1921 года, Музейная комиссия Отдела ИЗО Наркомпроса стала именоваться Музейной коллегией при том же персональном составе. На первом заседании Музейной коллегии (8 мая 1920) в присутствии представителей Наробразов Шуи, Иваново-Вознесенска и Екатеринбурга был произведен отбор работ из Государственного художественного фонда для пополнения музейных собраний в этих городах[907]. В **Екатеринбург** были переданы (10 мая 1920) 13 картин (А. Якимченко, О. Розанова, М. Ле-Дантю, А. Моргунов, К. Вейдман, Н. Милиоти, М. Меньков, Э. Лассон-Спирова, М. Кольц, Е. Бебу-

това, В. Франкетти)[908]. Одновременно (10 мая 1920) для **Иваново-Вознесенска** были выделены 11 картин (А. Моргунов, О. Розанова, В. Барт, В. Киселев, А. Веснин, Б. Шапошников, М. Ле-Дантю, Н. Шифферс)[909] и для **Шуи** — 10 картин (Н. Певзнер, А. Веснин, П. Уткин, О. Розанова, Я. Шапшал, П. Кузнецов, М. Ле-Дантю, А. Моргунов)[910]; 5 месяцев эти картины лежали в Музейном бюро, пока представитель этих городов не увез их по назначению. В Иваново-Вознесенск были переданы (25 июня 1920) также 11 картин (В. Бубнова, М. Маторин, В. Фалилеев, С. Герасимов, М. Врубель, С. Мезенцев, К. Юон, Л. Пастернак и др.)[911]. Впоследствии (24 августа 1920) для пополнения собрания художественных произведений Шуи были переданы инструктору музейного дела шуйского Наробраза еще 7 работ (С. Герасимов, А. Лабас, Е. Машкевич, Н. Милиоти, С. Светлов, Н. Шестаков, В. Эйгес)[912].

На втором заседании Музейной коллегии (12 мая 1920) рассматривалась выдача из Государственного художественного фонда и приобретение новых произведений для **витебского музея**. Накануне представитель Наробраза г. Витебска М. Шагал отобрал для музея 25 картин (М. Ларионов, К. Коровин, А. Моргунов, М. Ле-Дантю, В. Пестель, Н. Гончарова, Д. Штеренберг, Н. Альтман, Н. Крымов, А. Шевченко, А. Родченко, В. Рождественский, Н. Синезубов, В. Кандинский, Р. Фальк, И. Машков, А. Осмеркин, В. Степанова, Я. Паин, Л. Попова)[913], которые и были утверждены к выдаче[914].

Через неделю (19 мая 1920) Музейная коллегия по запросу из **Козьмодемьянска** выделила из Государственного художественного фонда 24 рисунка и 16 гравюр для пополнения козьмодемьянского музея[915]. В это собрание вошли работы М. Врубеля, Н. Ульянова, М. Менькова, С. Малютина, Н. Шестакова, М. Леблана, П. Митурича, И. Клюна, Э. Лассон-Спировой, В. Бубновой, А. Родченко, В. Степановой, В. Козлинского, Н. Куприянова, А. Шевченко, Л. Поповой, В. Фалилеева, В. Фаворского, В. Кандинского и др.[916]

Затем (9 июня 1920) для образования музея в **Луганске** было выделено из Государственного художественного фонда и приобретено у художников 73 произведения живописи и скульптуры. Среди них имелись картины Н. Крымова, Н. Синезубова, П. Кузнецова, К. Коровина, Н. Певзнера, А. Куприна, Г. Якулова, Н. Удальцовой, А. Кравченко, В. Кандинского, Л. Поповой, В. Рождественского, А. Шевченко, С. Малютина, Р. Фалька, К. Малевича, А. Родченко, П. Кончаловского, П. Уткина, Г. Федорова, И. Машкова, А. Грищенко, А. Осмеркина, Д. Штеренберга, А. Лентулова, Б. Шапошникова, Н. Милиоти, О. Розановой, М. Ле-Дантю, В. Степановой, М. Ларионова, А. Древина, Н. Гончаровой, В. Баранова-Россине, а также скульптурные работы С. Коненкова, А. Златовратского, В. Ватагина, А. Гюрджана, Н. Крандиевской, А. Родченко и др.[917] Дополнительно в Луганск было выделено (27 октября 1920) для пополнения музейного собрания еще 14 произведений (К. Коровин, А. Вышеславцев, Е. Камзолкин, Ф. Захаров, О. Розанова, Б. Яковлев, Г. Федоров, С. Малютин, Я. Паин и др.)[918].

В ряде заседаний Музейной комиссии совместно с представителями художественного музея и ГСХМ **Костромы** Н. Куприяновым (26 и 28 апреля, 8 мая и 1 июня 1920) происходило обсуждение списка художников, произведения которых желательны для организации в Костроме музея по принципам живописной культуры, а также производился отбор и покупка намеченных работ. В результате в костромской музей были переданы (11 июня 1920) 30 картин, 13 гравюр и впоследствии (5 января 1921) еще 6 рисунков. В переданной коллекции преобладали работы левых художников (Г. Ятманов, Ф. Захаров, Д. Штеренберг, О. Розанова, А. Левин, Я. Паин, К. Коровин, М. Ле-Дантю, Н. Гончарова, В. Татлин, А. Лентулов, В. Барт, И. Машков, А. Шевченко, В. Роскин, В. Кандинский, Н. Крымов, Л. Попова, Н. Синезубов, Р. Фальк, А. Родченко, П. Кончаловский, П. Кузнецов, А. Осмеркин, А. Куприн и др.)[919].

На заседании Музейной коллегии 25 июня 1920 рассматривался вопрос о дополнительной выдаче художественных произведений для собрания в Иваново-Вознесенске; из Государственного фонда были отобраны 19 картин левых художников (И. Клюн, А. Родченко, Л. Попова, Н. Крымов, П. Кончаловский, В. Кандинский, К. Малевич, В. Рождественский, А. Экстер, Р. Фальк, П. Кузнецов, А. Осмеркин, А. Куприн, А. Шевченко, А. Лентулов, П. Субботин-Пермяк, О. Розанова, И. Машков, Н. Гончарова)[920]. Однако, поскольку представители иваново-вознесенского Наробраза не спешили забрать коллекцию, заведующий Музейным бюро А. Родченко с разрешения Д. Штеренберга[921] отправил ее в **Царицын** (31 августа 1920)[922].

В дальнейшем (12 июня 1920) Музейная коллегия рассматривала вопрос о пополнении музеев Астрахани и Уфы. Для астраханского музея было выдано из Государственного художественного фонда 9 картин (А. Лентулов, Н. Крымов, П. Кузнецов, И. Машков, В. Рождественский, А. Шевченко, А. Родченко, А. Куприн, В. Кандинский), вскоре переданных местному представителю (15 июля 1920)[923]. В то же время судьба 20 картин, отобранных для Уфы[924], не вполне ясна и требует уточнения[925].

В июле 1920-го Музейная коллегия сформировала коллекцию из 96 произведений (картин, скульптуры, рисунков и гравюр) для образцового собрания при ГСХМ **Тулы**, и 4 августа 1920 года А. Родченко передал ее заведующему секцией ИЗО Тульского губотдела народного образования П.Д. Покаржевскому. В коллекцию вошли 24 картины (Н. Гончарова, И. Машков, П. Кончаловский, П. Кузнецов, А. Осмеркин, В. Рождественский, Р. Фальк, А. Лентулов, И. Малютин, Г. Федоров, А. Грищенко, В. Кандинский, Д. Штеренберг, К. Малевич, Н. Синезубов, Я. Паин, А. Шевченко, Л. Попова, В. Милиоти, А. Родченко, А. Нюренберг, А. Моргунов, А. Куприн, М. Шагал), 1 скульптура (С. Коненков) и 71 рисунок и гравюра (А. Осмеркин, Д. Штеренберг, Н. Синезубов, В. Бубнова, Л. Попова, П. Покаржевский, П. Кончаловский, Н. Крымов, М. Шагал, А. Родченко, А. Шевченко, А. Кравченко, О. Розанова, В. Кандинский, В. Степанова и др.)[926].

В дальнейшем на заседании Музейной коллегии (23 августа 1920) из Государственного художественного фонда были выделены 8 картин (А. Замошкин, Л. Жегин, И. Клюн, М. Леблан, А. Моргунов, О. Розанова, Г. Федоров и др.) для пополнения собрания художественных произведений в Орле[927], но за ними никто не приехал. На следующем заседании (25 августа 1920) обсуждалось выделение работ учащихся ГСХМ для собрания художественных произведений при декоративной мастерской в городе **Кыштыме** (Екатеринбургская губ.)[928]. Было выделено 11 работ, в том числе картины А. Голованова, А. Перекатова, Г. Александрова, А. Самохвалова, Г. Стенберга и других, переданные (26 августа 1920) местному представителю[929].

Следом собрания картин и скульптуры были закуплены в Государственный фонд и переданы (7 сентября 1920) представителям Барнаула и Тобольска. Заведующий секцией ИЗО Алтайского губотдела народного образования М.И. Трусов получил для **Барнаула** 24 работы (Е. Машкевич, Н. Гончарова, О. Розанова, К. Зеленевский, М. Поляков, Н. Крымов, А. Штурман, И. Машков, К. Малевич, В. Рождественский, П. Кузнецов, А. Шевченко, Н. Синезубов, А. Осмеркин, А. Лентулов, А. Куприн, Р. Фальк, В. Кандинский, П. Кончаловский, В. Милиоти, А. Родченко, С. Коненков, С. Мезенцев, В. Домогацкий)[930].

Представитель **Тобольского музея** изящных искусств получил 13 работ (О. Розанова, К. Зеленевский, Н. Крымов, А. Штурман, В. Милиоти, Л. Попова, В. Кандинский, А. Родченко, Н. Синезубов, Р. Фальк, А. Лентулов, П. Кончаловский)[931]. Последние приобретения картин Музейной коллегией были осуществлены вопреки распоряжению Д. Штеренберга о прекращении покупок. В. Степанова так описывала происшедшее:

> *15 сентября <1920>.*
>
> Утром был исторический разговор Давида <Д.П. Штеренберг> с Анти <А.М. Родченко> о произведенной покупке для Тобольска, разрешенной Совещанием ответственных работников[932] Отдела.
>
> Давид сначала заявил, что он решил уволить Кандинского и Родченко, затем — что он уволит только Кандинского, — когда узнал, что Анти не имеет отношения к закупке.
>
> (Это заведующий, — не знает, какой сотрудник чем у него занимается.)
>
> Когда же Анти сказал, что они и без Отдела найдут места, то он решил ограничиться строгим выговором обоим, заодно и Совещанию заведующих[933]. Мало этого, он сообщил Анти: «Вы знаете, что я могу сделать — разогнать все Совещание».
>
> Анти, конечно, этим пронять трудно — он ответил ему, что многие будут этим довольны. Тогда Давид стал грозить чрезвычайкой, в ответ на это получил от Анти: неизвестно еще, кто кого туда упрячет.
>
> После этого как ни в чем не бывало разговаривал о прочих вещах и, между прочим, рекомендовал к покупке рисунки Митурича и Чекрыгина.
>
> В.В. <Кандинский> очень расстроился поведением Давида и хочет подать в отставку[934], но я думаю, что Давид при личном с ним свидании сдаст и все уладится[935].

Приобретение картин закупочной комиссией возобновилось уже в октябре 1920-го[936] и продолжалось до лета 1921 года.

Продолжалось и распределение художественных произведений. Согласно заявлению Управления делами Наркомпроса о желании иметь в своем помещении в комнате наркома Луначарского произведения современных русских художников, Музейная коллегия выделила (середина июня 1920) для этой цели по одному произведению П. Кончаловского, И. Машкова, А. Лентулова, В. Рождественского, П. Кузнецова, Д. Штеренберга, Р. Фалька, Н. Крымова, А. Куприна, Н. Синезубова и К. Коровина[937]; 10 картин (среди них работы Г. Стенберга и К. Медунецкого) были отобраны (6 октября 1920) для детской колонии им. Луначарского[938]; 5 работ (в том числе братьев Стенбергов) — в Финансовый отдел Наркомпроса (16 ноября 1920)[939].

Продолжалось также распределение художественных произведений по провинциальным городам. На заседании Музейного бюро (22 декабря 1920) А. Родченко и В. Кандинский отобрали и передали представителю **Красноярска** 15 работ А. Родченко, А. Иванова, К. Малевича, М. Леблана, Я. Паина, П. Кончаловского, Н. Синезубова, Н. Крымова, В. Кандинского, Д. Штеренберга, Л. Поповой, А. Шевченко, Н. Милиоти, Н. Григорьева и О. Розановой[940].

Рассмотрев на ряде заседаний (9 и 23 февраля, 22 марта 1921) заявления из провинции, Музейная комиссия (с февраля 1921-го Музейная коллегия снова была переименована в Музейную комиссию) решила снабдить художественными произведениями в первую очередь города, имевшие помещения для музея. По этому критерию из всех заявлений были намечены 13 городов (Орел, Тамбов, Переяславль, Петровск, Владикавказ, Ростов-на-Дону, Тверь, Ростов Великий, Рыбинск, Мышинск, Воронеж, Саратов, Казань), между которыми было решено поровну разделить все произведения, имевшиеся в Государственном художественном фонде[941]. По остальным заявкам комиссия затребовала фотографии или план помещения для предполагавшихся музеев. 13 отобранных коллекций были утверждены как основные комплекты[942], но по каким-то причинам не передавались местным представителям.

В то же время 8 произведений (пять из них — работы О. Розановой) были отданы (3 марта 1921) для школы деревни **Филиппки** (Калужская губ.)[943]. Через три недели (22 марта 1921) Музейная комиссия произвела осмотр произведений, отобранных для ташкентского музея, и утвердила их. В **Ташкент** было передано (26 марта 1921) 59 художественных произведений, в том числе картины Н. Григорьева, К. Коровина, А. Осмеркина, К. Юона, Р. Фалька, В. Рождественского, А. Лентулова, Г. Федорова, В. Кандинского, И. Машкова, В. Баранова-Россине, П. Петровичева, А. Иванова, А. Шевченко, О. Розановой, Н. Крымова, И. Клюна, Н. Милиоти, М. Сарьяна, Н. Синезубова, Л. Жегина, Л. Туржанского, В. Стржеминского, П. Кончаловского, А. Моргунова, А. Экстер, Л. Поповой, Г. Якулова, Г. Стенберга, В. Чекрыгина, Н. Удальцовой, А. Родченко, В. Степановой и др.[944]

Еще через четыре дня (30 марта 1921) состоялась передача 15 картин для **владимирского** музея (В. Денисов, В. Комарденков, Г. Клуцис,

О. Розанова, Н. Шестаков, И. Машков, Г. Ряжский, К. Малевич, Ф. Захаров и др.)[945]. Затем (13 апреля 1921) — 56 произведений в **ярославский** музей (С. Адливанкин, О. Розанова, Н. Синезубов, Р. Фальк, А. Штурман, Л. Бруни, М. Сарьян, И. Клюн, Л. Попова, А. Шевченко, М. Ле-Дантю, С. Герасимов, А. Экстер, Ф. Захаров, Г. Якулов, И. Машков, М. Леблан, Г. Федоров, А. Замошкин, А. Лентулов, А. Моргунов, Н. Григорьев, Д. Штеренберг, В. Чекрыгин, А. Васнецов, П. Митурич, А. Родченко, В. Кандинский, Н. Крымов, Н. Ульянов, А. Гюрджан, С. Коненков и др.)[946]. Еще через 10 дней (23 апреля 1921) для **сольвычегодского** краевого музея (Северо-Двинская губ.) была передана 21 картина и скульптура (Н. Габо, А. Блажиевич, С. Мезенцев, В. Васнецов, А. Якимченко, Н. Нестеров, Н. Григорьев, И. Машков, Д. Бурлюк, Г. Ряжский, О. Розанова, Н. Певзнер, Н. Денисовский, А. Замошкин и др.)[947]. 7 произведений было выделено (4 мая 1921) для Московской опытно-показательной школы-коммуны при Наркомпросе[948]. Коллекцию из 19 работ Музейное бюро передало (23 мая 1921) для **ефремовского** музея (Тульская губ.), в том числе картины Н. Удальцовой, А. Лентулова, А. Веснина, В. Бубновой, А. Осмеркина, А. Моргунова, И. Клюна, И. Машкова, К. Зеленевского, М. Ле-Дантю, К. Медунецкого, О. Розановой и др.[949] Через неделю (29 мая 1921) состоялась передача 19 произведений для музеев **Донской области** (Е. Потехина-Фальк, П. Уткин, О. Розанова, К. Зеленевский, М. Меньков, Л. Жегин, В. Пожарский, Н. Григорьев, А. Шевченко, И. Машков, В. Комарденков, Н. Шестаков, Э. Шиман, А. Гауш и др.)[950].

После летнего перерыва А. Родченко передал (20 сентября 1921) последнюю коллекцию из 16 художественных произведений для **Крымского** отдела народного образования. В нее вошли работы М. Добужинского, Д. Штеренберга, А. Осмеркина, П. Уткина, В. Баранова-Россине, А. Экстер, Г. Федорова, И. Машкова, А. Куприна, И. Клюна, В. Чекрыгина и П. Кончаловского[951].

Всего за 2 года работы Музейное бюро распределило 1150 произведений искусства между 32 российскими городами и другими населенными пунктами[952]. При этом в Государственном фонде при Музейном бюро осталось еще 430 картин, а также 46 скульптур и пространственных произведений[953]. Хотя левые отчитывались в организации Музейной комиссией музеев живописной культуры в 12 различных российских городах (не считая Москвы и Петрограда), фактически произошло распределение картин московских художников по провинции без какого-либо контроля за их дальнейшей судьбой. Провинциальные МЖК существовали главным образом в отчетах Музейной комиссии. В реальности эти картины в лучшем случае пополнили местные музейные коллекции, организованные по историко-художественному принципу, в худшем — бесследно исчезли впоследствии.

Наряду с распределением художественных произведений по различным российским городам Музейная комиссия продолжала работы по организации московского Музея живописной культуры, планомерно отбирая для него работы из числа закупленных в Государственный художественный фонд. Всего в течение года (май 1919 — май 1920) для

МЖК было выделено 129 произведений[954], переданных музею в конце мая 1920 года. После обсуждения на нескольких заседаниях Музейной комиссии вопроса о выставке произведений МЖК решено было открыть музей во временном помещении (Волхонка, 14, кв. 8)[955], где располагалось Музейное бюро. Открытие выставки предполагалось сначала в феврале 1920-го, затем на Пасхе, а потом к 1 июня 1920 года. В первой половине апреля 1920-го была произведена предварительная развеска картин МЖК[956] для осмотра их членами Музейной комиссии; в течение мая работы по развеске продолжались, и комиссия сочла их законченными лишь 1 июня 1920 года[957].

В. Степанова записала по этому поводу в дневнике (2 июня 1920):

> Развешивают Музей Живописной Культуры окончательно. Фальк и Кандинский развесили одну комнату без всякой системы, по чувству; вышло похоже на композицию из картин, где отдельное произведение и отдельный автор не выявлены и не играют роли. Хорошо, только очень эмоционально; в такой комнате нельзя говорить об искусстве со стороны идеологии, можно только вообще говорить о чем-то эмоциональном, не отвлеченном, а чувственном.
>
> Анти <А. Родченко>, конечно, вешает по другой системе; он, во-первых, наметил общую руководящую нить для комнаты — фактура, декоративность или пустота, сильного цвета. И по его мысли развесили остальные комнаты. Фактурную комнату он развесил сам, и, как выразился Франкетти, она «острая», я еще не видела.
>
> Авторы вешаются в Музее вперемежку. Это имеет большое значение, как Анти говорит, потому что таким образом сохраняется ценность каждого периода у автора, так как, если будут повешены вместе произведения разных периодов одного автора, то будут терять произведения ранних периодов и позднейшие — перебивать их своим качеством[958].

Таким образом, из имеющейся информации можно сделать существенный вывод: летом 1920 года построение экспозиции МЖК в основном отвечало провозглашенному ранее главному принципу организации музея на основе демонстрации различных элементов живописной культуры (*материал*: поверхность, фактура, упругость, плотность, вес и др. качества; *цвет*: насыщенность, сила, отношение к свету, чистота, прозрачность и др. качества; *пространство*: объем, глубина, измерение и др. свойства; *время* (движение): в его пространственном выражении и в связи с цветом, материалом, композицией и пр.; *форма* как результат взаимодействия материала, цвета, пространства и, как ее частный вид, композиция; *техника*: живопись, мозаика, рельефы различного рода, ваяния, каменная постройка и другие виды художественной техники и т.д.)[959].

В таком виде МЖК был открыт[960] для обзора и работал «ежедневно от 12 до 3 часов, за исключением суббот и праздничных дней»[961]. Первоначально он назывался Музей живописной и пластической культуры. Первым его заведующим стал В. Кандинский, совмещавший эту работу

с должностью председателя Музейной коллегии. Но уже в середине сентября 1920-го на заседаниях Музейной коллегии был поднят вопрос о пересмотре развески картин МЖК при одновременном размещении в нем произведений экспериментальной техники живописи[962] с целью демонстрации формальных исканий (изобретений), расширивших средства живописного выражения: «Сюда должны относиться опыты, начиная с формальной конструкции вплоть до техники в самом специальном смысле этого слова, т.е. кончая различными опытами грунта. — Это должны быть все те опыты над средствами живописного выражения, которые выходят из рук экспериментирующего художника. <...> Отделение призвано собрать все существенные и значительные опыты по применению сырого материала — фактура. Наконец, сюда же войдут опыты формальной конструкции по принципу сопоставления: цветовая и рисуночная плоскость, соотношение, столкновение, разрешение плоскостей, соотношение плоскости и объема, трактовка плоскости и объема как самодовлеющих элементов, совпадение или разобщение плоскостей и объемов рисуночных и живописных, опыты по созданию исключительно объемных форм как единичных, так и комбинационных и т.д.»[963].

Некоторое время вопрос о переразвеске картин обсуждался на различных заседаниях, однако небольшие размеры помещения не давали возможности реализовать развеску картин по течениям с точки зрения применявшихся в каждом из них характерных способов и приемов живописного выражения. На заседании Музейной коллегии (11 октября 1920) было решено обратиться к Отделу ИЗО с ходатайством о выделении музею другого помещения, а также в качестве временной меры произвести в старом помещении развеску картин по авторам, придерживаясь по возможности течений и выделив в специальную комнату произведения экспериментальной техники[964]. Переход к развеске по авторам явился отступлением от принципа живописной культуры, что придало экспозиции традиционный историко-художественный характер. Причиной такого решения послужило, видимо, то обстоятельство, что основными посетителями музея стали студенты ВХУТЕМАСа. В расчете на них и строилась новая экспозиция, помогавшая левым профессорам ВХУТЕМАСа в их преподавательской деятельности.

Одновременно было поручено В. Бубновой и Л. Поповой составить объяснительное руководство к каталогу музея, а составление пояснительных текстов к работам отдельных художников предоставить самим авторам произведений. Объяснительный текст к музейной экспозиции новейшей русской живописи был оглашен Л. Поповой на заседании Музейной коллегии (25 октября 1920). Было принято ее предложение поместить этот текст на стенах музея впредь до издания печатного каталога[965]. В то же время по предложению В. Кандинского было решено организовать еженедельно (по воскресеньям) объяснительные чтения. В список лекторов были намечены: Л. Попова, В. Бубнова, В. Степанова, А. Родченко, Р. Фальк, А. Сидоров, Н. Машковцев, А. Бакушинский, Д. Штеренберг, А. Шевченко, Н. Удальцова, Б. Терновец, Б. Королев,

Е. Равдель, А. Топорков[966] и др. Объяснительные чтения начались с 14 ноября 1920 года[967]. Среди первых лекторов намечались А. Сидоров, В. Бубнова, Л. Попова[968]; затем — Н. Удальцова (5 декабря 1920), В. Храковский (12 декабря 1920)[969] и др.

Между тем 17 декабря 1920 года в результате профессиональных распрей и ссор В. Кандинский по собственному желанию сложил с себя полномочия заведующего МЖК, вместо него был назначен А. Родченко[970]. Смена заведующего не внесла принципиальных изменений в работу музея. С целью решить вопрос о новом помещении делались соответствующие заявления Д. Штеренбергу[971], велись бесплодные переговоры о переводе МЖК в Музей западной живописи (быв. галерея Щукина) и строились планы организации музея лабораторных работ из части коллекции МЖК[972]. Продолжались воскресные объяснения, проводившиеся обычно искусствоведом Н.М. Тарабукиным. В марте 1921 года после продолжительных споров была утверждена новая развеска картин по комнатам[973]. По поводу этой развески искусствовед А. Сидоров отмечал, что увидел в музее «самую обычную отчетную выставку крайних живописных школ.<...> Картины были развешаны по принципам их декоративности. <...> Вместо того чтобы встретить на одной стене специально подобранные фактурные, а на другой — композиционные задачи; вместо того, чтобы сообразить, что одна картина дана как пример масляной, а другая — темперной живописи; вместо того чтобы противопоставить один "конец" — современного мастерства — другому, творчеству неорганизованному (нам известно, что в первоначальных планах МЖК было создание в нем особого отдела "непосредственного" творчества детей, народа и др.), — вместо того чтобы, одним словом, получить нечто новое, мы видели на стенах все те же картины Татлина, Родченко, Штеренберга, Кандинского, футуристов, супрематистов... Мы поняли, что ни о каком "Музее *Живописной Культуры*" речи и не может быть в применении к этой московской выставке, что налицо только попытка собрать картины художников, которые в силу тех или иных причин не попали еще в наш Национальный музей — Третьяковскую галерею. Что из желания показать принципы профессионально-технического делания картин родилось, вытеснив первое, — желание показать самих себя. <...> Мы бы лично остались до конца очень горячими поклонниками нового музея, если бы он нашел в себе мужество переименоваться в "Музей современной русской живописи". — Что такая тенденция в нем бесспорно была, доказано его перевеской в начале текущего <1921> года[974], когда вместо прежних "комнат" была устроена галерея с историческим уклоном, "от импрессионизма до супрематизма"»[975].

Последняя развеска картин «по комнатам» просуществовала до июня 1921-го, когда по распоряжению административного управления Наркомпроса экспозиция была свернута. Дело обстояло следующим образом: 23 мая 1921 года телефонограммой административного управления выставку предлагалось свернуть и освободить помещение[976]. В дополнение к телефонограмме заведующий Центросекцией ИЗО Н. Альтман напра-

вил А. Родченко распоряжение, в котором предлагал принять меры «к освобождению кв. 10 и переносе всех экспонатов в кв. 8»[977].

Родченко ответил Альтману рапортом:

> В ответ на телефонограмму Административного Управления НКП за № 2963 о свертывании Музея Живописной Культуры настоящим сообщаю, что помещения для перевода Музея Административный отдел не предоставляет, поэтому Музейное бюро может Музей свернуть, только заняв помещение Института Художественной Культуры и запечатать комнаты, т.к. у нас не имеется достаточного штата служащих для охраны при многочисленности посетителей.
>
> Сложив Музей в комнаты, мы лишаем возможности учащихся ВХУТЕМАСа изучать произведения современного искусства, составляющих главный контингент посетителей Музея, т.к. другого такого Музея в Москве не имеется. <...>
>
> Занимая помещение Института Художественной Культуры, сложив туда произведения из Музея, мы дезорганизуем <его работу>, т.к. Институт не может помещаться в общей канцелярии <Музейного> бюро, ибо Бюро посещается целый день посторонними п<осетителями, что> не дает возможности устраивать научных заседаний <, из которых состоит> главная работа ИНХУКа.
>
> У Музейного бюро нет ни денег, ни материалов на <необходимые работы> для свертывания музея, посему свернуть его в один <день ни в коем> случае нельзя[978].

В июне 1921-го на дверях МЖК появилось объявление, что музей «убран на склад»[979]. Приехавший из Витебска К. Малевич в связи с закрытием музея подал Н. Альтману протест от имени творкома Уновис:

> Известно ли Вам о варварском обращении Государства с произведениями Новых Искусств. Если известно, то какие меры приняты для охраны произведений; уже неоднократно наблюдается, что Государство с Новыми Произведениями совершенно не считается и выбрасывает их из комнаты в комнату; до сих пор не может представить помещение под Музей. Сегодня опять выброшены произведения из Музея Жив<описной> Культуры, свалено все в одну кучу, от чего разрушаются работы. Очевидно, что государству они не нужны, иначе оно бы стремилось их сохранить так, как сохраняет Екатерининские тюфяки. Новые произведения являются творческим трудом, и мы выносим протест и требуем принять меры к охране такового[980].

Свертывание экспозиции МЖК означало лишь временное закрытие музея. В апреле 1922 года стараниями Родченко он был снова открыт в помещении на Поварской ул., 52.

В связи с реорганизацией Наркомпроса и при полном отсутствии финансирования деятельность Музейного бюро постепенно замирала. Весь период с сентября по декабрь 1921 года Родченко настойчиво

пытался вернуть в бюро художественные произведения, выданные в июне 1921-го П. Мансурову для организации выставки в общежитии Коминтерна (гостиница «Дрезден»). 16 сентября 1921-го он обратился в Главмузей с просьбой дать распоряжение о возвращении вещей с закрывшейся выставки[981]. Ответа не было. 27 сентября 1921 года он снова обратился в Главмузей с просьбой «принять срочные меры к доставке произведений, взятых т. Мансуровым (в помещении гостиницы "Дрезден" вещи валяются в коридоре)»[982]. Главмузей ответил наконец (10 октября 1921), что не имел отношения к этой выставке, и предложил Музейному бюро «самому озаботиться о получении и перемещении означенных картин»[983]. Тогда Родченко обратился непосредственно в общежитие Коминтерна с просьбой выдать двум сотрудницам бюро рельеф Татлина и две картины Малевича[984], но большая часть работ осталась по-прежнему сваленной в коридоре. Отчаявшийся Родченко обратился (8 ноября 1921) к заведующему Центросекцией ИЗО Н. Альтману с просьбой «немедленно принять меры к возвращению художественных произведений, взятых тов. Мансуровым. Вещи могут быть расхищены, ответственность за что лежит через т. Мансурова на распорядителе Центр. Ак. ИЗО»[985]. Одновременно (8 ноября 1921) он просил уволить его с должности заведующего Музейным бюро и Музеем живописной культуры по причине «полного отсутствия средств в Бюро, отчего невозможность работы и полное игнорирование верхами интересов Муз. бюро, нет твердого решения, бесконечные хронические переезды и переноски и неопределенное положение в течение 5 месяцев. Прошу принять фонд»[986]. Его просьбу не удовлетворили, поскольку возложить обязанности было не на кого. Но картины все-таки из гостиницы «Дрезден» перевезли в помещение бывшего Дворца искусств (Поварская, 52). Последним документом Музейного бюро стало заявление А. Родченко, в отличие от предыдущих написанное от руки (21 декабря 1921) и адресованное в Художественный отдел Управления научных учреждений (УНУ) академического центра Наркомпроса, в ведение которого перешел музей:

> Ввиду определенного отношения от Главмузея, снявшего с себя ответств<енность> за сохранность худ<ожественных> произв<едений> на Поварской, 52, и отказа в Отделе снабжения в упаковочных средствах и не получение от УНУ мне аванса в 500 000 р. <,> которые сейчас уже ничего не значат<,> ибо дают на извозчиков по 3 миллиона в других случаях.
>
> Ввиду полного игнорирования УНУ дел б. Музейного бюро окончательно снимаю с себя ответственность за все последствия.
>
> Секретарю не дан обещанный паек и секретаря нет.
>
> Денег нет, машинка сломана. Все окончательно встало.[987]

А. Родченко оставался заведующим МЖК и Музейного бюро до лета 1922-го, когда он снова подал заявление об уходе. На этот раз желание Родченко было удовлетворено. Пост заведующего МЖК после него занял П. Вильямс, а Музейное бюро ликвидировали. Все художественные

произведения из Государственного фонда при бывшем Музейном бюро были переданы Музею живописной культуры.

Подводя итоги деятельности Отдела ИЗО в сфере музейного строительства, необходимо отметить грандиозность этого замысла, сопоставимого по размаху с действиями того же отдела в области распространения художественного образования. Вся основная организаторская работа была проделана в тяжелых условиях Гражданской войны. Но столь активное и плодотворное начало музейного строительства застопорилось в первые же годы мирной жизни, ознаменованные сменой государственной экономической политики. При переходе от военного коммунизма к нэпу и от практики государственного распределения к хозрасчету и жесткой финансово-денежной политике финансирование музейного строительства было в значительной степени урезано, и начинания Отдела ИЗО, требовавшие целенаправленной поддержки для дальнейшего развития, не получили продолжения и были свернуты достаточно быстро. Дольше других продержались МЖК в Москве и МХК в Петрограде, речь об этих музеях еще впереди.

Резюмируя пятилетнюю (1917—1921) деятельность футуристов в области изобразительных искусств и государственного строительства художественной культуры, остается удивляться проделанному объему работ, тому, как удавалось им сочетать административную работу с творческой деятельностью, а также тем впечатляющим результатам, которые были достигнуты в области распространения художественного образования, музеестроения, организации выставок при непрерывном творческом поиске, имевшем непосредственное воздействие на формирование художественного облика того времени.

Вместе с тем следует отметить, что если в 1917—1919 годах роль культурной столицы и руководящего художественного центра играл Петроград, то уже в 1919 году, по мере концентрации центральной власти в Москве, руководящие функции сосредоточились в руках Московского отдела ИЗО, деятельность которого с середины 1919 года стала приобретать всероссийский масштаб. Компетенция же Петроградского отдела ИЗО, наоборот, сузилась от всероссийского до регионального уровня и к тому же была существенно ограничена организационно-административными мерами высшего петроградского руководства.

# Глава третья
# РАСКАТЫ ПОЭТИЧЕСКОГО МЯТЕЖА

> Революционным искусством называется не искусство, восхваляющее революцию, а искусство, несущее революцию в области искусства.
>
> *В. Шершеневич*

Поэтические группировки русского авангарда, действовавшие в предреволюционный период («Гилея», эгофутуристы, «Очарованный странник» и др.), к 1917 году фактически распались или существовали номинально, в качестве книгоиздательских объединений («Центрифуга», «Лирень»). Война и революция разбросали футуристов по всей стране и за ее пределы, что привело к некоторому снижению активности поэтического авангарда в Москве и главным образом Петрограде. Еще в 1915 году на Кавказ уехал А. Крученых, в мае 1917-го туда же перебрался И. Зданевич. На Дальнем Востоке оказались Н. Асеев и С. Третьяков. Б. Лившиц после ранения жил в Киеве. К. Большаков воевал в Красной Армии на различных фронтах. Н. Бурлюк служил в радиодивизионе сначала в царской армии, затем у гетмана и деникинцев. В. Гнедов вскоре после революции отошел от литературы. И. Северянин летом 1918-го после провозглашения Эстонией государственной независимости оказался за границей. Д. Бурлюк, уехавший весной того же года к семье на Урал, вскоре оказался за линией фронта.

Возможно, Маяковский имел в виду именно эту ситуацию, когда утверждал (декабрь 1918):

В рядах футуристов пусто.
Футуристов возраст — призыв.
Изрубленные, как капуста,

мы войн,
революций призы[1].

Вместе с тем на сцену выступило новое поколение поэтической молодежи, отчасти воспитанной на футуризме. Более того, призыв футуристов вынести все искусство на улицы совпал со стихийной и беспрецедентной полосой в истории русского искусства, когда самодеятельное народное творчество буквально рвалось наружу. Стихи читались с эстрады, звучали в кафе, на митингах, печатались в газетах, журналах и т.д. Убеленные сединами профессионалы посылали письма в редакции:

— Не говорят ли ясно эти «Живые альманахи» о смерти русской литературы?

— Откуда набралось у нас столько поэтов, когда успели они родиться?

— Не есть ли это с каждым днем увеличивающееся количество у нас писателей — признак полного падения русской литературы?[2]

Но именно этот процесс левые интерпретировали как демократизацию искусства, как путь к полному раскрепощению человеческого духа и творчества, разрушавшему условные рамки и старые устои в поэзии, живописи, театре. Всякий бунт, революция, мятеж в искусстве были осознаны как футуризм. «Не куртизанку и ананас воспевает истинный футуризм, а кровавый бунт на всем земном шаре. Революция — душа футуризма»[3]. Это не слова какого-либо теоретика футуризма, это голос рядового провинциального бунтаря, который еще раньше, чем Н. Пунин в Петрограде, стер границу между футуризмом в искусстве и общественной жизни: «Мы знаем футуризм кровавых баррикад, футуризм бунтовщиков во внешней и внутренней жизни истомленного человечества, футуризм мятежной песни, к которому я и призываю всех истинных поэтов революции»[4].

На аналогичных позициях стояли анархо-футуристы в Москве и Н. Пунин в Петрограде. Это был идеологический контекст, революционный миф о футуризме, в рамках которого развивалась левая поэзия.

## ПЕТРОГРАД

### Поэтические вечера

Бурные события политической жизни 1917 года отодвинули на второй план интерес к поэзии у публики и журналистов. На фоне социальных катаклизмов футуристический бунт перестал выделяться как нечто необычное, он потерял некоторую долю своей эксцентричности и стал своеобразной нормой среди других общественных бурь. По-видимому, этим можно объяснить то, что обозреватели, газетные рецензенты и журналисты потеряли интерес к футуристическим вечерам и перестали освещать их. Между тем в концертном зале Тенишевского училища (Мохо-

вая, 33) обществом «Искусство для всех» был устроен «Вечер свободной поэзии» (14 апреля 1917), на котором, согласно афише, должны были выступать «поэты революции». Вечер начался докладом профессора К.И. Арабажина «Свобода и запрет». Артистка Д.М. Мусина читала стихи Беранже и «Титаны» Д. Мережковского, С. Есенин выступил с чтением «Марфы Посадницы», К. Чуковский — со стихами У. Уитмена и Т. Шевченко; далее выступали поэты Ф. Сологуб, В. Пруссак, Р. Ивнев, В. Маяковский, а также ряд артистов и артисток. По сообщению репортера, «в публике едва не началась паника, ибо Маяковский, этот “большевик” в поэзии, иногда опасен. <...> Сначала К. Чуковский пожелал охарактеризовать поэзию Маяковского. <...> Вл. Маяковский перебил лектора: “Довольно вам говорить. Теперь я буду читать”». Он читал отрывки из поэмы «Война и мир». «Кто-то неосторожно закричал “бис”. Маяковский за кулисами поспешно закурил и вышел на эстраду читать “Облако в штанах” с папиросой во рту»[5].

Через некоторое время в том же зале прошел вечер В. Маяковского «Революция — Война — Футуризм — Маяковский» (3 мая 1917)[6], на котором после вступительной речи О. Брика поэт читал «Войну и мир». Об этом выступлении удалось найти лишь один ироничный отклик:

> Мы-то гадали, спорили — кто сделал русскую революцию. Дума, рабочие, солдаты, народ? Маяковский сделал ее, вот кто. Великий Маяковский своими стихами предвосхитил, подготовил переворот. Все, что мы, простецы, за «простое мычание»[7], за кривляние принимали, — уготовлением революции было. И желтые кофты. И «бл-кр-тр». <...> Не просто мычал Маяковский — правительство свергал. Свободу готовил[8].

Через два дня в том же зале состоялся «Первый республиканский поэзовечер» И. Северянина (5 мая 1917), на котором кумир петроградской публики читал, согласно программе, «новые стихи марта 1917 года», «стихи, ранее запрещенные» и «весеннюю лирику»[9]. Тот же ироничный комментатор отреагировал и на этот раз:

> «Наш нежный, наш единственный»[10] Игорь Северянин устраивает «первый республиканский поэзо-вечер». Игорь, вы ли это?! Где принцессы Ваши, где лимузины и ананасы? Он стал республиканцем, наш великий футурист. Воспевает Временное Правительство и Совет Рабочих Депутатов.
>
> — Всеобщее и равное, прямое и тайное,
> Удивительно вкусно, искристо и остро!
>
> <...> «Будут исполнены запрещенные поэзы». Запрещенные поэзы — у Северянина![11]

Хотя газетчики не сочли эти вечера событием, достойным более подробного освещения в прессе, интерес публики к ним несомненен. Об этом свидетельствуют 5 поэзовечеров Северянина, прошедших в зале Петровского училища (Фонтанка, 62) подряд в течение месяца (18 и

27 октября, 5, 11 и 17 ноября 1917)[12]. Причем Северянин читал на них старые стихи из «Громокипящего кубка», «Златолиры», «Ананасов в шампанском» и других книг. Даже вечер, назначенный на 27 октября (на следующий день после Октябрьской революции), не был отменен, о чем свидетельствует общая нумерация этих выступлений. Популярность Маяковского была ниже, чем Северянина. Осенью 1917-го он устроил в концертном зале Тенишевского училища только один вечер (11 октября), на котором произнес речь «Наше искусство — искусство демократии» и прочел поэму «Человек»[13]. За отсутствием репортерских откликов, обратимся к воспоминаниям тяготевшего в те годы к футуристам литератора Я.З. Черняка. Вечер ему запомнился так:

В круглый Тенишевский зал в этот вечер собралось немного народа. Зал был полупустой: в разлетах рядов, широкими полукружиями подымавшихся вверх, — редкие кустики посетителей, жавшихся друг к другу.

Из малюсенькой дверцы в глубине эстрады вышел широкоплечий, ладный, высокий человек — вошел быстро, и секунду мы не видели его лица: наклонив голову, он подымался по ступеням. Вышел, выпрямился. Какой-то оттенок вызова и озорства был в черных блестящих глазах, в резком изгибе широкого рта, в тяжелом рисунке нижней челюсти. Она странно шевелилась. Мы вгляделись — жует. Это казалось наглостью, нарочитой дерзостью, грубостью и вызовом. Дожевывал бутерброд.

Постоял и, когда увидел, что «дошло», — помахал рукой, дескать, садитесь ближе к эстраде. И начал:

— У меня была бабушка. Во время пожара она из горящего дома вынесла самое ценное — лукошко с яйцами. Русская интеллигенция напоминает мою бабушку... Во время революции она выхватывает из огня чепуху всякого старья...

Я не помню доклада Маяковского. Я помню только могучий голос, немного стеснявшийся малочисленности аудитории, но сплачивающий присутствующих. Я понял тогда впервые, а потом разобрался в этом точнее, что Маяковский на эстраде не «укротитель публики», как кто-то о нем сказал, а великолепный мастер, отлично чувствующий театр и делавший каждое свое выступление чудесным театром. Все градации смешного или неожиданного подчинялись ему — от площадной шутки, острословия, каламбура до язвительной, жалящей реплики, которой он неизменно и мгновенно карал всякое проявление самодовольства, пошлости, скудоумия...

На вечере в Тенишевском не обошлось без скандала. После чтения поэмы выступил некий человек, привычный в те разговорчивые дни ко всяким ораторским штучкам, и обрушил на Маяковского весь арсенал обвинений из «Русского слова». И груб, дескать, и непонятен, и рекламист, и наглец, никого не уважающий. Все это преподносилось с ужимками опытного демагога, в форме «слезной просьбы» объяснить ему, ничего не понявшему, галиматью, которую только что прочитал Маяковский...

Но человечек этот промахнулся: он горячился все больше и распалился, наконец, настолько, что забыл о роли «просителя», начал кричать, обводя широким жестом аудиторию.

> Смешную сторону этого мгновенно учел Маяковский. В самый патетический момент он ровным, безмятежным голосом вставил реплику:
>
> — А вы не кричите... — И, показывая на амфитеатр пустых мест: — Там никого нет!..
>
> Оратор осекся, но нашелся:
>
> — Вы меня не собьете! Я перед пятидесятитысячной аудиторией выступал.
>
> — Вот именно, а здесь двести!.. И того не наберется... Кто следующий?
>
> Поэма «Человек» на людей, собравшихся в зале, за исключением злосчастного оратора, произвела громадное впечатление. С яростью вслушиваюсь в то, что кричит оратор с эстрады: нет, этого без ответа оставить нельзя.
>
> Кажется, я выложил с эстрады все, что кипело во мне. Меня поддержала аудитория.
>
> Минут через пятнадцать у стойки гардероба меня представили Маяковскому наши общие друзья[14].

Можно понять, почему Маяковского еще в апреле 1917-го назвали «большевиком в поэзии» или «большевиком от футуризма». Но не только его, вскоре и эгофутуристов (включая И. Северянина), да и футуристов вообще окрестили «большевиками в литературе»[15]. За эгофутуристами, правда, этот ярлык не закрепился[16]. Маяковскому же, наоборот, кличка понравилась, и он обратил ее в своеобразный титул. Одновременно (май 1917) и большевиков напрямую сравнивали с футуристами: «Ленинская группа — политические футуристы. Им, так же как и всевозможным, ныне полузабытым Бурлюкам, Олимповым, прежде всего нужен шум. <...> Ленин и его “перипатетики” начали с чисто футуристического приема. Желтые кофты и раскрашенные лица первых — и экстерриториальный вагон вторых. Публичные скандалы и площадная демагогия. <...> “Вл., бр., кр., шур. щер. дл. тр.”... — декламировали на своих вечерах всевозможные Бурлюки. С балкона Кшесинской[17] слышится то же самое “рл., бл., чур.”, перестроенные на социально-политический лад. Те же настроения, та же внутренняя мотивация. <...> Политическое “рл, бр, шир” духовно ничем не отличается от своего уродливого литературного близнеца, и все призывы Ленина строятся на одной и той же примитивной схеме, по одному и тому же рецепту футуристического скандала “épater les bourgeois” всеми возможными мерами. <...> Ленинские речи это — политический футуризм, это — все то же классическое коленце. Это все тот же разухабистый футуристический бред»[18].

Таким образом, еще до захвата большевиками власти пресса фактически стала формировать публичное мнение, будто футуристы и большевики — родственные друг другу общественные силы. Причем «родство» устанавливалось отнюдь не на основе анализа программных установок или политических убеждений, вовсе нет, — основным критерием «родства» служило установление параллелей и ассоциативной связи в образе действий тех и других. Действительно, и те и другие находились в положении изгоев, и это в какой-то мере провоцировало на использо-

вание одинаковой тактики для завоевания общественного мнения, но это еще не основание для установления «родства». Тем не менее новый социальный миф возник и через прессу получил распространение. Если вспомнить, что и термин «футуризм» был в свое время навязан новому искусству прессой, что концепция всечества возникла как ответ на неоднократные упреки художественных критиков Н. Гончаровой в эклектичности ее творчества, если, наконец, забегая несколько вперед, включить в этот ряд ничевоков, сознательно реализовавших предложения, высказанные в фельетоне Н. Тэффи, то невольно возникает подозрение в том, что созданное прессой весной—летом 1917 года общественное мнение о «родственности» большевиков и футуристов в качестве внешнего фактора невольно подтолкнуло их к заключению взаимного альянса в конце 1917 года или, по меньшей мере, внушило им такую мысль.

После ноября 1917 года И. Северянин в Петрограде больше не выступал. Маяковский же в начале декабря 1917-го уехал в Москву и вернулся в Петроград лишь во второй половине июня 1918 года.

## «Книжный угол»[19]

Издательство эгофутуристов «Очарованный странник», руководимое критиком В. Ховиным и бездействовавшее в течение 1917 года, стало постепенно оживать весной 1918-го. Средства на издательскую деятельность, по-видимому, поступали с выручки от магазина «Книжный угол», открытого в марте 1918 года напротив цирка (Фонтанка, 5)[20]. За прилавками этого магазина В. Ховин с сотрудниками торговали книгами, журналами, изданиями артели художников «Сегодня» и т.п. В апреле под маркой издательства «Очарованный странник» была выпущена брошюра В. Ховина «Сегодняшнему дню». Высказывая взгляды, оппозиционные той части футуристов, которая пошла на союз с большевиками, В. Ховин сплотил вокруг себя некоторых деятелей левого искусства, по идейным, политическим или иным причинам отвергавших сотрудничество с властью.

Обращаясь к обществу от имени этой части футуристов, В. Ховин писал:

> <...> Мы поистине оказались пророками, и нам, как немногим пророкам, удалось быть свидетелями своих пророчеств.
>
> Да, ваша культура погибла, и погибла потому, что отжившему и давно мертвому не дано жить. <...> Ваша культура погибла и не хватило в вас ни силы, ни энтузиазма дать последний, быть может, ужасный и непосильный, но *героический* бой за своих богов, за свои освященные вашей любовью — традиции. Не хватило, потому что ваши боги в ваших одряхлевших и беспафосных душах были давно мертвы и мертвыми фетишами жили в них. <...>
>
> И теперь, когда ваша культура превратилась в груду пепла, а ваши «храмы», трусливо покинутые молящимися, в груду развалин, когда на этих

развалинах победитель зло и бесстыдно, как всякий победитель, торжествует свою победу, нам предстоит новая борьба, уже не с вами, а с *ним*, новым властителем жизни. <...>

Мы знаем только, и знаем твердо, и радуемся этому, что старая культура, враждебная нам и мешавшая, погибла и что настал час строительства, час, которого мы ждали давно, пророчили о нем, подготовляли его.

И час этот принадлежит теперь нам! <...>

Мы также далеки от желания признать в «пролетарии» хозяина новой жизни, как непреклонны были в борьбе своей со старым хозяином мира[21].

Ховин призывал не преклоняться перед новой властью, не бежать за колесницей победителя, подобно В. Маяковскому, Д. Бурлюку и В. Каменскому, которые со страниц московской «Газеты футуристов» обращались к пролетарским организациям, а вернуться «к просторам своей творческой независимости и творческого бунта» и снова крикнуть: «Динамиту, господа! Динамиту!»[22]

По мнению Ховина, «с самого начала было очевидно всем, что футуризм *не только* бунт против какой-то эстетики, и если никто не требовал от него создания какой-либо системы политических и социальных верований, то мы знали, что футуризм глубже этого, мудрее»[23]. Расширяя таким образом сферу деятельности футуристов за рамки искусства и осознавая футуризм как общественное движение по переустройству мира, Ховин невольно создавал миф о непреклонной борьбе футуристов «со старым хозяином мира» и предстоящей борьбе с «новым властителем жизни». Существенное преувеличение Ховиным роли футуризма не осталось незамеченным его оппонентами. Так, Б. Кушнер в рецензии на брошюру Ховина иронизировал: «Оказывается, не пролетариат совершил революцию. Не социалисты ею руководили. Перевернули мир и разрушили старую культуру вовсе не большевики. Все они только развлекались незначительными уличными потасовками. Истинными же двигателями революции и единственными победителями являются... футуристы»[24]. Б. Кушнер упрекал Ховина в том, что тот шарахается от революции, словно испуганная лошадь от промчавшегося автомобиля. В. Ховин, действительно, видел в революции лишь вихрь, «бесталанно, бессмысленно, не творчески разразившийся над Россией»[25].

Негативное отношение к Октябрьской революции, непризнание ее отмежевало Ховина от футуристов и привело к неожиданному сближению с В. Розановым. При этом сам Ховин заявлял, что остается близким футуристическому движению[26]. Свой творческий бунт этот литературный «динамитчик» практически в одиночку продолжал на страницах издававшегося им журнала «Книжный угол», первый номер которого вышел в июне 1918 года[27] под маркой издательства «Очарованный странник».

Со страниц журнала он выступил против А. Белого, «заматеревшего в словоблуде»[28]; против В. Брюсова, резко дискутировавшего с В. Розановым[29]; против академика Н.А. Котляревского, опубликовавшего статью о Пушкине[30]; против поэмы «Двенадцать» и одной из статей А. Бло-

ка[31]; против брошюры К. Бальмонта «Революционер я или нет»[32]; против Наркомпроса («Не государство, а сплошной Олимп какой-то», в котором «свобода творческой инициативы и художественной самодеятельности подменена тиранической опекой государственной власти»; «Отчего "живые силы" и "буйная молодежь" погрязают в бюрократизме комиссарских канцелярий? Отчего "новое" искусство так откровенно совпадает с искусством верноподданническим?»)[33]; против Луначарского («выращиваемое им совсем не фиалки, а просто чертополох»)[34]; против Горького («из явного оппозиционера маститый писатель превратился в недвусмысленного сторонника советской власти»)[35]; против интеллигентской «приспособляемости позорной и гнусной»[36] и т.д. Нельзя сказать, что его выпады производили сколь-нибудь значительный общественный резонанс. Это скорее похоже на литературное подполье, в котором по мере постепенного перехода художественной интеллигенции к сотрудничеству с советской властью позиция Ховина становилась все более шаткой.

С июня 1918 по февраль 1919-го вышло шесть номеров «Книжного угла», после чего наступил значительный перерыв, и два последних номера (№ 7 и № 8) появились в свет соответственно в декабре 1921 и начале 1922 года без указания издательской марки. Отказ от марки «Очарованный странник», видимо, был продиктован явной литературностью этого названия, в то время как Ховин уже весной 1918 года, приветствовав «гибель старой культуры», стал проповедовать возврат от книжных иллюзий к подлинному социальному делу:

> Пора с эмпирей воздушных домой на побывку вернуться, а то беспорядок дома большой.
>
> Теургическими действами пустоту своей фальшивой и насквозь книжной, словесной, культуры приукрасив, изошли мы пифийским эпилепсическим словоблудом, ну а теперь в самих себя вернуться пора. Пора, наконец, от бирюлек, двадцатью веками эстетической культуры накопленных, отказаться и словесным кукишам с больших букв шею свернуть, ибо невмоготу стало от высоты ходуль, на которых высятся фетиши, этой культурой созданные.
>
> Довольно словесной свистопляски, вокруг Олимпа поднятой. <...> Опостылели они, фетиши одеревенелые. Изолгались мы, высотою ходуль обольщенные. <...>
>
> Это в особенности оруженосцы «Прекрасного», добродушные, доверчивые и гордые знатностью своего господина, Санчо-Пансы поэтов, — критики и эстетики оболгали человеческую природу художественного творчества, оболгали, понастроив леса словесных спекуляций, понастроив фетишей, у ног которых разбивали себе лбы и сами поэты, и читатели[37].

Остро ощущавшийся разрыв между старой эстетической культурой и повседневной жизнью, их полное взаимное несоответствие и несовместимость в период революции и Гражданской войны были очевидны

для многих. Ховин не был уникален в таких взглядах. Их высказывал и В. Розанов[38]. Их высказывал и В. Маяковский («Приказ № 2 армии искусств»):

Это вам —
прикрывшиеся листиками мистики,
лбы морщинками изрыв —
футуристики,
имажинистики,
акмеистики,
запутавшиеся в паутине рифм.
Это вам —
на растрепанные сменившим
гладкие прически,
на лапти — лак,
пролеткультцы,
кладущие заплатки
на вылинявший пушкинский фрак. <...>
Вам говорю
я —
гениален я или не гениален,
бросивший безделушки
и работающий в Росте,
говорю вам —
пока вас прикладами не прогнали:
Бросьте!

Бросьте!
Забудьте,
плюньте
и на рифмы,
и на арии,
и на розовый куст,
и на прочие мелехлюндии
из арсеналов искусств.
Кому это интересно,
что — «Ах, вот бедненький!
Как он любил
и каким он был несчастным...»?
Мастера,
а не длинноволосые проповедники
нужны сейчас нам. <...>
Товарищи,
дайте новое искусство —
такое,
чтобы выволочь республику из грязи.

У футуристов подобные настроения трансформировались в тенденцию «деэстетизации искусства», своеобразное «приземление» его, выкристаллизовались в соответствующие отрасли художественного труда. У Ховина эти же взгляды не претерпели художественной трансформации, а приобрели характер неизменной точки зрения на самые различные события культурной жизни и стали его единственной темой.

С рядом докладов он выступал на «Живых альманахах» Дома литераторов[39]. В частности, на очередном 7-м альманахе (17 августа 1920) Ховин читал статью «Записки нигилиста»[40], впоследствии опубликованную под названием «Канун нового нигилизма», в которой продолжал развивать свои взгляды о ненужности старой эстетической культуры. Вот выдержки: «Поуспокоилась стихия событий, прошел наиболее смутный период нашего смутного времени, отстоялась жизнь, и запела интеллигенция свои старые песни, повытаскивала она свои иконы и снова стала отбивать им поклоны»[41]. Он заявлял, что не будет больше цитировать поэмы «Двенадцать» Блока, «потому что при всем своем нигилизме терпеть не могу похабного уханья этого "памятника Мировой Революции". А Льва Николаевича Толстого все же ни во что ставлю и заявляю прямо, что не нужен он мне, т.е. совершенно и окончательно не нужен. Надеюсь, понимаете Вы, что тут не только во Льве Толстом дело, а во всех иконах пассеистской культуры и не в них самих, а в том, что извлечением из Толстого и всяких других "гениев" было и что духовной культурой называлось»[42].

И это был не эпатаж в духе «пощечины общественному вкусу». Это стало последовательно нигилистической позицией, позволявшей Ховину заявлять о русской литературе: «Неважный был этот покойник. Совсем неважный покойничек. И пусть в Великом молчании даже самая память о нем будет забыта»[43]. О петербургских поэтах он отзывался как о массе «бездарей, влачащих жалкое, убогое, чахлое существование на каменистой, пустынной и безнадежно мертвой петербургской почве»[44]. Издательство «Всемирная литература», руководимое Горьким, представляло в глазах Ховина «какой-то паноптикум печальный. Какие-то мумии из Пантеона Всемирной литературы»[45].

Не делал Ховин исключений и для футуристов. Еще в конце 1918 года он подверг резкой критике «Мистерию-буфф» Маяковского, а также «революционную хрестоматию футуристов» «Ржаное слово» за предисловие Луначарского, которым, по его мнению, редакция сборника «обратила против себя "пощечину", нанесенную когда-то футуризмом общественному вкусу»[46]. Он призывал закрыть «позорную страницу русского футуризма»[47] и позже объявил этот призыв пророчеством, когда футуристов отстранили от управления искусством[48]. В оценке работы «опоязовцев», сотрудничавших с Ховиным в «Книжном углу», он не изменил себе: «Менее всего подкапываться хочу под Шкловского, которого всячески уважать готов[49], но историко-литературные открытия которого и всех его товарищей по "поэтике" решительно не уважаю»[50]. Статью В. Шкловского «Розанов» В. Ховин расценил как «сборник весь-

ма сомнительных и уж вовсе никому не нужных "открытий" и весьма бесплодных попыток обнаружить очевидное каждому или вообще никакому обнаружению не подлежащее»[51].

В течение 1921 года В. Ховин выпустил сборник статей «На одну тему» и два выпуска критических заметок «Безответные вопросы». Уже в августе 1921-го он подал в Петербургское отделение Госиздата заявление с просьбой разрешить издание сборников «Книжный угол». Распорядительная комиссия рассмотрела это заявление и постановила: «разрешить, но предварительно затребовать материал»[52]. Окончательное разрешение на издание седьмого номера «Книжного угла» было дано редколлегией Петербургского отделения Госиздата 15 октября 1921 года[53].

Естественно, что занятая Ховиным позиция нигилиста и сплошные резко отрицательные отзывы обо всех и вся, кроме В. Розанова, вызвали соответствующую реакцию среди петроградских литераторов. В. Ховин сам признавал, что литературная молодежь и седые литераторы терпеть его не могут и презрительно называют «обличителем»[54]:

> Первый выпуск «Безответных вопросов» вызвал самое резкое и отрицательное к себе отношение. <...>
>
> — Тон неприличный. Ругательство злобное. Не литература, а ножовщина какая-то.
>
> Это все о первом выпуске «Безответные вопросы» так говорили. И, конечно, не без оснований говорили. <...> Ножовщина, подлинная ножовщина! Правы они[55].

В действиях Ховина все-таки была некоторая непоследовательность, даже противоречивость. Отрицая старую духовную культуру, не признавая новой, приветствуя «смерть» русской литературы, он тем не менее держал книжный магазин, выпускал журнал и свои брошюры. Действия эти не сводились только к добыванию хлеба насущного. Здесь присутствовало и нечто другое: созидание некой другой культуры, другой России, другой русской интеллигенции. Отсюда и резкое отрицание прошлого, и непризнание современности, не соответствовавших его требованиям. Прав был В. Шкловский, отметивший в рецензии на сборник статей «На одну тему», что нигилизм Ховина приводит последнего к отрицанию фактов. На словах Ховин требовал возвращения к жизни, т.е. к этим самым фактам, а на деле — не признавал их. Очевидно, мечтал о каких-то других фактах.

По иронии судьбы приговором В. Шкловского, завершавшим последний номер «Книжного угла», вышедшего, по-видимому, в январе 1922 года, и был подведен символический итог литературной деятельности В. Ховина, сосредоточившегося впоследствии на книгоиздательской работе. Наряду с книжной торговлей в собственном магазине «Книжный угол» им было организовано одноименное издательство, деятельность которого прослеживается до октября 1924 года. Выпущенные этим издательством книги не имели отношения к авангардистскому движению.

## Артель художников «Сегодня»

Представители группы художников, участвовавшие ранее в выпуске литографированного журнала «Бескровное убийство», после Февральской революции работали в составе «Блока левых» Союза деятелей искусств как делегаты различных художественных обществ.

Весной 1918-го некоторые из этих художников при участии литераторов и других деятелей искусства образовали артель художников «Сегодня»[56], выпускавшую иллюстрированные книжки (детские и взрослые). Эти книжки издавались тиражом от 100 до 1000 экземпляров, а иллюстрации в части тиража раскрашивались вручную. Так, в марте—июне 1918 года было выпущено полтора десятка книжек: лубок «Как пропала Баба-Яга» (текст Н. Любавиной, рис. Н. Лапшина), Е. Замятин «Верешки» (рис. Н. Любавиной), Ю. Анненков «$^1/_4$ девятого» (рис. автора), М. Кузмин «Двум» (рис. Е. Туровой), С. Есенин «Исус-младенец» (рис. Е. Туровой), Н. Венгров «Мышата» (рис. В. Ермолаевой), Н. Венгров «Петух» (рис. В. Ермолаевой), Н. Венгров «Самому себе» (рис. Н. Любавиной), Н. Венгров «Сегодня» (рис. В. Ермолаевой), Н. Венгров «Хвои» (рис. Е. Туровой), И. Соколов-Микитов «Засупоня» (рис. Н. Любавиной), А. Ремизов «О судьбе огненной» (рис. Е. Туровой), А. Ремизов «Снежок» (рис. Е. Туровой), У. Уитмен «Пионеры» (рис. В. Ермолаевой), С. Дубнова «Мать» (рис. Н. Любавиной), а также ноты И. Миклашевской «Радуга» (слова Н. Венгрова, рис. Н. Любавиной).

По воспоминаниям О. Лешковой, «условия, в которых работала артель, были чрезвычайно тяжелы, поэтому способы репродукции были простейшими: художники вырезали свои иллюстрации сами на линолеуме; брошюры, лубки и ноты печатались в маленькой типографии на ручном станке, и художники сами раскрашивали некоторую часть оттисков. Акварелирование оттисков делалось частью по принципу “растекающейся раскраски” — вошедшему в употребление со времени появления на некоторых левых выставках живописи старинных лубков, раскрашенных таким способом. <...> Очень слабым местом продукции было плохое качество бумаги. Продавались произведения артели в немногих избранных книжных лавках, на художественных вечерах, диспутах по вопросам искусства и на художественных выставках»[57]. Одновременно члены артели устраивали детские утренники. Всего состоялось 4 таких утренника, прошедших в Мастерской передвижного театра (Серпуховская, 10) под названием «Утро маленьких» (7, 14 и 21 апреля 1918) и в Доме Рабоче-крестьянской армии (Литейный пр., 20) (9 мая 1918). «Зал и сцена были украшены громадными фигурами животных и сказочных персонажей — скульптурой из газетной бумаги и раскраской»[58].

В «Утрах маленьких» участвовали художники (Ю. Анненков, В. Ермолаева, Н. Любавина, Е. Турова), поэты (Н. Венгров) и артисты.

> В воскресенье, 7 апреля, артель художников «Сегодня», уже зарекомендовавшая себя интересными изданиями детских книжек, дебютировала перед юной аудиторией со своим «Утром маленьких». Небольшой и уют-

ный зал Мастерской передвижного театра был переполнен детворой, шумно и оживленно ждавшей обещанной в программе «самой большой книжки в мире».

Она, несомненно, и оказалась «гвоздем» утра, самой интересной частью программы. Иллюстрации этой «книжки» нашли прямой и непосредственный доступ к детской душе. Стихи, прочитанные Натаном Венгровым, и сказки, рассказанные Е.Д. Головинской, имели шумный успех у детей. Не сразу, но все же завоевала детские сердца и А. Доринская своими танцами. Очень живо были восприняты и песенки Ирины Миклашевской, некоторые из них были бисированы.

Одним словом, дебют артели «Сегодня» на театральных подмостках оказался удачным[59].

Отмеченный рецензентом успех у детей иллюстраций левых художников был характерен и для второго выступления:

«Детское утро», устроенное артелью молодых художников «Сегодня», было милым веселым бунтом... вызовом всему установившемуся и успевшему ожиреть.

Существует уютная площадка, на которую взгромоздились папаши и мамаши с граммофонами, патентованными картинками, детскими книжечками из «Золотой библиотеки» с рассказами г-жи Чарской и Желиховской и стихами, умилительными и вразумительными:

Дети, в школу собирайтесь,
Петушок пропел давно...

На «детском утре» — дают этой «уютной площадке» хороший пинок, и она летит «вверх тормашками». Родители, может быть, возмущены, а дети — очень довольны и не скрывают своей радости.

Как-то случилось, что эти «смешные чудаки» — футуристы, кубисты, или попросту ненормальные, — вдруг показались детям интимно-близкими, понятными и у которых «все лучше». Была «книжка с картинками» — любимая, всем знакомая, — здесь показали другую... огромную, совсем другую, и «эта — лучше». Мышки, петухи, барбоски, баба-яга, которую вовсе не следует бояться, — все это другое, непохожее на прочитанное, на рассказанное. Были показаны коты — никогда не виданные, им удивлялись, изумлялись, трогали за хвосты и за усы, но признали своими и полюбили. Почти все, что ни делалось на «детском утре», — дети взяли себе, «признали своим», участвовали в увлекательном, веселом бунте. <...> Милый, веселый бунт, — интимный, нежный и ласковый, от которого так и веет весенней свежестью[60].

Летом 1918 года артель художников «Сегодня» устроила несколько «живых журналов», первый из которых состоялся 9 июля 1918-го в помещении контрагентства ИМО (Фонтанка, 5). Как вспоминала позднее О. Лешкова, «мысль о “Живом журнале” зародилась и была обсуждена еще в “Левом Блоке”. Автором ее был поэт Натан Венгров. <...> В большой квартире 5-го этажа “ИМО” устроило выставку картин левых худож-

ников, и в этой же квартире состоялся впервые “Живой журнал”, собравший полный зал писателей, критиков, артистов, художников и друзей искусства. Зал был декорирован иллюстраторами “Живого журнала” — художниками артели. Статьи и стихи читали авторы. Успех “Живого журнала” был большой, и после 1-го выпуска последовали второй и третий. На двух выпусках присутствовал Вл. Маяковский. После окончания программы “Живого журнала” публика оставалась надолго в буфете и обсуждала прослушанные статьи и стихи, и иногда программа продолжалась уже в порядке импровизации. Однажды Натан Венгров с большим успехом читал для публики вновь вышедшие стихи Маяковского»[61].

Деятельность артели прекратилась, по-видимому, летом 1918-го. Во всяком случае, выступления впоследствии не устраивались и книжки не выпускались. По свидетельству О. Лешковой, ряд намеченных к изданию книг не вышел в свет «из-за конфискации заготовленной для них бумаги, в связи с чем прекратила свое существование артель художников “Сегодня”»[62].

## ИМО («Искусство молодых»)

Контрагентство ИМО, организованное О.М. Бриком, помещалось в том же доме, что магазин «Книжный угол», на 5-м этаже (Фонтанка, 5, кв. 21). Работы по его организации были начаты еще в апреле 1918-го[63], но открытие состоялось только летом. Согласно официальной информации, «цель контрагентства — создание делового центра для молодых художников. Контрагентство имеет книжный склад, постоянную и меняющуюся выставку картин, рисунков и гравюр, главное внимание которых сосредоточено на творчестве “молодых”. Уже имеются вещи Н. Гончаровой, М. Ларионова, И. Школьника, Л. Бруни, О. Розановой, Э. Спировой, Э. Спандикова, В. Ермолаевой, Н.И. Любавиной, М. Ле-Дантю и др.»[64]. Позднее О. Брик охарактеризовал статус контрагентства следующим образом: «Строго говоря, никакого оформленного “общества” или “товарищества” не было. Просто заняли пустующую квартиру <...> и развесили по стенам картины молодых художников: Школьника, Спандикова, Ле-Дантю и других. Предполагалось, что будут приходить ценители, осмотрят выставку и, может быть, даже кое-что купят. Но таких ценителей не оказалось. Ходили все свои — безденежные поклонники “левейшего” искусства. Помещение ИМО было использовано под организацию товарищеских встреч и литературно-художественных бесед для “своих”»[65]. На книжном складе в конце июня 1918-го имелись «издания футуристов, артели “Сегодня”, “Очарованного Странника”, “Союза Молодежи”, “Авентюры”[66], “Альционы”[67], “Мусагета”, “Триремы” и др.»[68].

Коммерческая сторона деятельности ИМО так и не была налажена. Между тем летом 1918 года О. Брик и В. Маяковский получили приглашение от руководителей Отдела ИЗО Наркомпроса Д. Штеренберга и Н. Пунина вступить в члены Коллегии по делам искусства. Одно-

временно Маяковский вел переговоры с литературной коллегией Наркомпроса об издании футуристической литературы. Результатом этих переговоров стало событие, до революции казавшееся совершенно невероятным: футуристов стало субсидировать и издавать государство.

Согласно общему положению, «издательство "ИМО" есть ассоциация левых писателей, творящая, издающая и пропагандирующая книги, кои по своему революционному вкусу, порвавшему со всеми укоренившимися литературными традициями, не могут быть изданы никаким другим издательством»[69]. Во главе ИМО стояла коллегия, в которую входили О. Брик, В. Маяковский, В. Шкловский. Кроме того, формально издательство объединяло поэтов Н. Асеева, Д. Бурлюка, В. Каменского, А. Крученых, В. Маяковского, Б. Пастернака, В. Хлебникова, а также теоретиков О. Брика, Б. Кушнера, Е. Поливанова, Б. Эйхенбаума, Л. Якубинского, В. Шкловского и Р. Якобсона[70]. Однако фактически первые четыре поэта (Асеев, Бурлюк, Каменский, Крученых) к деятельности издательства никакого отношения не имели, поскольку уже находились или вскоре оказались за линиями фронтов Гражданской войны, весьма далеко от Петрограда и Москвы.

В начале октября 1918-го Маяковский представил в литературную коллегию Наркомпроса «революционную хрестоматию футуристов» «Ржаное слово», в которую вошли стихи Н. Асеева, Д. Бурлюка, В. Каменского, В. Маяковского и В. Хлебникова, а также предисловия Маяковского («Эту книгу должен прочесть каждый») и Луначарского. Одновременно с хрестоматией к печати была представлена только что законченная пьеса Маяковского «Мистерия-буфф». Литературная коллегия утвердила обе книги, и Наркомпрос выделил контрагентству ИМО деньги на их издание[71]. И в начале ноября 1918 года книги[72] вышли из печати.

Согласно «докладной записке об издании книг нового искусства», с которой Маяковский и Брик обратились к Луначарскому, условия работы издательства заключались в следующем:

> 1. Книги издаются в количестве не более двенадцати в год.
>
> 2. Бумагу и типографию для означенных книг предоставляет Государственное издательство.
>
> <...>
>
> 7. Наблюдение за художественной стороной издания, корректурой и т.п. ведет один из членов редакционной коллегии.
>
> 8. На издание ставится марка контрагентства ИМО («Искусство молодых», Фонтанка, д. 5).
>
> 9. Все издание поступает на склад означенного контрагентства.
>
> 10. Количество издаваемых книг определяется государственным издательством в согласии с представителями редакционной коллегии.
>
> 11. Расход Государственного издательства на означенные издания возмещается контрагентством в первую очередь (представитель контрагентства ставит подпись под окончательными счетами издательства). Расчет производится по мере поступления денег от принявших книгу складов и магазинов каждые три месяца. <...>[73].

Согласно договору, авторский гонорар должен был выплачиваться после полного распространения книги самим контрагентством. Но вследствие дезорганизации прежней системы распространения книг и неотлаженности новой редакция ИМО в лице В. Маяковского и В. Шкловского расценила это условие как «дело почти невозможное»[74]. В результате 4 февраля 1919 года договор ИМО с Наркомпросом был изменен: авторский гонорар стал выплачиваться литературно-издательским отделом сразу после выхода книги, а весь тираж поступал на склады этого отдела и распространялся Наркомпросом.

Издательский план ИМО в начале февраля 1919-го включал 10 книг:

1. *Теория футуризма.* Сборник статей, посвященных обоснованию революции искусства.
2. *Практика футуризма.* Сборник статей, выясняющих тактику футуризма как определенного революционного движения.
3. *Сборник по теории поэтического языка.* Сборник будет состоять из второго издания переработанных статей первого и второго сборников и новых статей: по сюжетосложению, ритмике, теории каламбура, методике, по исследованию смысловых вариантов, а также статей, выясняющих основные методологические ошибки теоретиков символизма. К сборнику будет приложен отдел материалов и полный библиографический указатель литературы по стилю на русском и европейских языках. Участвуют Брик, Поливанов, Якубинский, Эйхенбаум, Шкловский и др.[75]
4. *1909—1919.* Литература десятилетия. История художественных завоеваний «после символизма».
5. *Хлебников.* Книга поэм.
6. *Каменский.* Стихи.
7. *Пастернак.* Стихи.
8. *Маяковский.* Шесть выпусков. Все написанное с критическим очерком.
9. *Воля миллионов.* Книга.
10. *Альманах* «Сегодня в стихах и рисунках»[76].

Этот издательский план оказался весьма приблизительным. Сборники статей «Теория футуризма» и «Практика футуризма», а также альманах «Сегодня в стихах и рисунках» не только не были изданы, но, по-видимому, даже не готовились к печати. «Воля миллионов», она же «Былина об Иване», она же поэма «150 000 000», просто не была еще написана. Сборник «1909—1919. Литература десятилетия», предполагавший републикацию футуристических произведений, в дальнейшем анонсировался как «Ржаное слово» (издание второе, дополненное), тоже не был издан. В. Каменский в феврале 1919-го уехал на юг в качестве культработника при южной Красной Армии, а после ряда приключений и деникинского плена перебрался в Грузию. Книгу стихов он в ИМО, очевидно, не оставил, и поэтому она была исключена из издательского плана. Книга В. Хлебникова «Все сочиненное. Первый том. Лирика» планировалась к изданию под редакцией Р. Якобсона, который написал

предисловие «Подступы к Хлебникову»[77]. Согласно распискам Хлебникова, он получил от издательства ИМО два аванса[78] и в апреле 1919-го уехал в Харьков. Как вспоминал Маяковский, «накануне сообщенного ему дня получения разрешения и денег я встретил его <в Москве> на Театральной площади с чемоданчиком. “Куда вы?” — “На юг, весна!...” — и уехал. Уехал на крыше вагона; ездил два года»[79]. 30 мая 1919 года Маяковский заключил договор на издание книги Хлебникова[80], но она не вышла. Аналогичная история произошла и с книгой стихов Б. Пастернака «Сестра моя жизнь»: в конце мая 1919-го договор был заключен, но издать не удалось[81].

Таким образом, из первоначального плана ИМО были выпущены только «Все сочиненное Владимиром Маяковским» (вышло 11 мая 1919) и сборник «Поэтика» (конец мая 1919). Кроме того, после переезда Маяковского в Москву (последние числа февраля 1919) он «выяснил, что имеется спрос на ранее изданные “Войну и мир” и “Мистерию-буфф” и что переиздать их можно без помощи Наркомпроса, запродав тираж Центропечати»[82]. Вернувшись в Петроград, Маяковский 10 марта 1919 года сдал в набор 2-е издание «Мистерии-буфф» и 2-е издание поэмы «Война и мир», вышедшие из печати в конце апреля 1919-го.

Центральным агентством ВЦИК по снабжению и распространению произведений печати (Центропечать) руководил Б.Ф. Малкин — бывший член ЦК партии левых эсеров, член президиума ВЦИК, вступивший весной 1918-го в члены РКП (б) и примыкавший впоследствии к комфутам. Очевидно, его симпатии к футуризму проявились уже в 1919 году, о чем вспоминал позднее Маяковский:

Когда, убоясь футуристической рыси,
в колеса вставляли палки нам, —
мы взмаливались:
«Спаси нас, отче Борисе!»
И враги расточались перед бешеным Малкиным[83].

Изданные тиражи распространялись на советской территории по каналам Центропечати. По свидетельству современника, этим агентством продавалось «на ж/д вокзалах большое количество футуристической литературы, — не только “революционной”, но и старой, залежавшейся на книжном рынке»[84], т.е. ИМО реализовывало по государственным каналам всю литературу, хранившуюся на его складе. Если принять также во внимание распространение через Центропечать всей имажинистской литературы и ряд выставок живописно-пластической культуры, организованных в Саратове (1919—1920) научно-художественным отделом Центропечати, то малоизученная роль этой государственной организации в распространении футуристических идей по российской провинции может оказаться весьма значительной.

Летом 1919-го книгоиздательская деятельность ИМО прервалась. Этому предшествовало решение ВЦИК о создании Государственного

издательства (19 мая 1919), в ведение которого переходила вся издательская деятельность, вопросы выделения бумаги и субсидий.

18 июля 1919 года В. Маяковский, О. Брик и Р. Якобсон от имени ИМО обратились к Луначарскому с ходатайством об утверждении сметы на продолжение издательской деятельности[85]. Луначарский переадресовал ходатайство в Госиздат, добавив от себя, что присоединяется к просьбе. Однако редколлегия Госиздата, состоявшая из противников футуризма, 24 июля 1919 года отказалась субсидировать дальнейшую деятельность ИМО[86]. Это решение перечеркнуло книгоиздательские планы, и шесть книг остались неизданными.

Что касается постоянной выставки в помещении ИМО, то она продолжала работать и после прекращения издательской деятельности. петроградская Соединенная комиссия по приобретению произведений современных художников осматривала ее 5 марта 1920 года и постановила приобрести в Государственный фонд 3 картины и 7 рисунков П. Митурича, 4 картины и 5 рисунков Л. Бруни, 1 рисунок Н. Тырсы, 2 работы Д. Бурлюка, 1 пейзаж и 3 рисунка С. Нагубникова, 3 рисунка П. Львова, 1 работу К. Петрова-Водкина, 1 работу Б. Анисфельда и 2 рисунка В. Татлина[87]. Однако и эта сторона деятельности ИМО вскоре была прекращена.

## «Вселенный Эго-олимпизм»

После распада издательства «Петербургский глашатай» (январь 1914) Константин Олимпов не примыкал ни к «Очарованному страннику», ни к каким-либо другим поэтическим группам. Его творчество развивалось главным образом по линии превращения эго-идеологии чуть ли не в космогонический миф, в котором Олимпов отводил себе роль верховного творца — Родителя Мироздания:

Я От Рожденья Гениальный —
Бог, Электричеством Больной.
Мой В Боге Дух Феноменальный
Пылает Солнечной Весной[88].

Вместо «вселенского эго-футуризма», первоначальная идея которого, по мнению Олимпова, была «извращена и приняла направление эгопшютизма и будуарности»[89], он провозгласил в 1914 году «Вселенный Олимпизм» и в поэме «Теоман» трактовал это название как «Весь Мир — Олимпова Эпоха»:

Поэт Нетленного Олимпа,
Созвездий солнечный пастух
В небесном Константин Олимпов
Бесплотной славы вечный дух.

Я восседаю на Олимпе,
Пишу Вселенный Олимпизм.
Со мною в Радиевом нимбе
Рокочет лирный прагматизм. <...>

Я есть Любовь, Моим Указом
Свет пережевывает гроб,
На плач скорбей не вздрогну глазом,
Я создал мир, я — смертофоб. <...>

Нет для меня конца стремлений
В гордыне огненных высот.
Вся тварь Созданья На Колени,
Феномен гениев поет:

Мое сердце — голова мирозданья,
Я создаю звезды,
Рождаю туманности звездных вселенных,
Пускаю ракетные кометы в пространство,

Замораживаю солнечные капли в планеты,
Где своим дыханием зажигаю Разум жизни,
Такой же замороженной Мною солнечной каплей
Является планета Земля.

Где Я, Великий Константин Олимпов,
Идеал человечества,
К которому оно стремилось
Милльонами тысячелетий.

Человечество выросло, и вот
Я — Великий Константин Олимпов
Облекся в земной чехол
И выступаю перед вами. <...>[90]

В предреволюционные годы Олимповым была издана одна стихотворная брошюра «Феноменально гениальная поэма ТЕОМАН великого мирового поэта Константина Олимпова» (февраль 1915), а также несколько стихотворных листовок «Глагол родителя мироздания. Негодяям и мерзавцам» (апрель 1916), «Исход родителя мироздания» (Пг., 1916), «Проэмий родителя мироздания. Идиотам и кретинам» (сентябрь 1916), «Паррезия родителя мироздания» (Пг., 1917).

Вследствие абсолютной житейской непрактичности его положение было бедственным. Так, в 1915 году на обложке поэмы «Теоман» появилось следующее «оглашение»: «Человечество не может себе представить, что Великий Мировой Поэт Константин Олимпов не в состоянии заработать даже одной тленной копейки, чтобы приобрести себе насущ-

ных макарон для поддержания своей планетной оболочки. Он умирает от голода и нищеты». Свое бедственное положение он описывал и в листовке «Глагол Родителя Мироздания»:

Да будет проклята земля!
Да будут прокляты земные!
Эдемной Славы Бытия
Не понимают рты глазные.

Меня поносят и клеймят
Последней руганью собаке,
Со Мной помойно говорят,
Ютят на кухне в чадном мраке.

Меня из дома прогнали родные
За то, что не работаю нигде.
Помогите эфиры льняные
Прокормиться Вечной Звезде.

У Меня даже нет полотенца,
Чтобы вытереть плотски лицо.
Я блаженней любого младенца
Пробираюсь сквозь будней кольцо.

Я считаю фунт хлеба за роскошь.
Я из чайной беру кипяток.
Одолжить семь копеек попросишь
И поджаришь конинный биток. <...>

Я — Дома В Звездное Лото
Играю С Наготой.
Не Приходи Ко Мне Никто
На Разговор Пустой.

Великий Мировой Поэт Константин Олимпов.
Адрес: Окно Европы. Олимповская ул.[91], 39, кв. 12.
Цена: одна тысяча рублей за прочтение.

Непонятно, как при таком плачевном материальном положении Олимпов ухитрялся выпускать свои стихи. Хотя издание листовок стоило недорого[92], но все равно кто-то должен был платить. Очевидно, нашелся меценат, или кто-нибудь из родственников помогал. Не исключены также редкие заработки поэтическими выступлениями.

Сохранилась афиша, свидетельствующая об участии К. Олимпова в концертном отделении (22 июля 1917), состоявшемся после комедийного спектакля «Вова революционер», поставленного Г.К. Фофановым в Театре-саду латышского общества (Новая деревня, Ферзин пер., 3)[93]. Не

оставлял он также попыток напечататься, рассылая свои стихи в различные газеты. Одна из них — газета анархо-синдикалистов ответила открытым письмом: «Дайте ключ к разгадке этой тайны. Иначе ничего не понимаем»[94].

Одновременно Олимпов занялся общественной деятельностью, организовал в своем районе (Петроградская сторона) гражданский комитет, а осенью 1917-го — партию олимпистов, выставившую кандидатов в члены Учредительного собрания[95]. Согласно автобиографическим данным (1927), К. Олимпов замышлял партию олимпистов «как блок футуризма с коммунизмом, о котором тогда кричали журналы: “Ленинская группа — политические футуристы”»[96]. В депутаты они, конечно, не прошли, более того, вероятно, не были даже зарегистрированы в качестве кандидатов. Но сам факт стремления Олимпова во власть, в то время как «Блок левых» СДИ отстаивал еще независимость искусства от государства, весьма показателен. Предоставим слово самому Олимпову:

> При наступлении выборов в Учредительное Собрание я был избран председателем трех участковых комиссий по выборам в Учред<ительное> Собр<ание>. Незадолго до их начала Центральная Управа просила представить ей список членов гражданского комитета с указанием партийности и кто какой партии сочувствует. Из всего состава гражд<анского> ком<итета> только один оказался большевик, да им сочувствующий — один я. До этого времени партийностью никто не интересовался, да и не спрашивали. Когда члены гражд<анского> ком<итета> узнали, что я сочувствующий большевизму и при этом состою председателем трех участковых комиссий, то они восстали против меня и на ближайшем заседании исключили из гражданского комитета.
>
> Это было 10 или 13 октября.
>
> Спустя две недели после моего исключения совершился октябрьский переворот. Гражданские комитеты забастовали, а всех уполномоченных домов вызвали на собрание, на котором объявили, чтобы уполномоченные прекратили работу. Я, как уполномоченный своего дома, заявил, что буду работать, не дело мутить население, и гражданский комитет обязан не прерывать деятельность. Если прервет, то я сам возобновлю его занятия, только пусть возвратят печать и дела комитета. Бастующие члены гр<ажданского> к<омитета> кричали, что не возвратят ничего, и грозились.
>
> Из 181 человека, присутствовавших на собрании, только четверо рабочих примкнули ко мне. И вот я с двумя из них на другой день утром пошел на Б. Монетную, в военно-революционный комитет. Меня провели к председателю Скороходову, которому я объяснил цель прихода и рассказал о вчерашнем собрании. Он был рад нашему порыву, благодарил, выдал временную печать б<ывшей> Районной Управы, с печатью которой только и стали действительны удостоверения, о чем он объявил кому нужно.
>
> Мне предложили немедленно арестовать состав гражданского комитета, но я пожалел народ и, взяв красноармейцев, вызвал к себе членов президиума гр<ажданского> к<омитета> и объявил, что если в 24 часа не возвратят спрятанное, то будут взяты под стражу. Печать и дела были

возвращены. Я стал работать и выдавал всем свободный выезд из города. Через неделю у моего гр<ажданского> к<омите>та образовались большие очереди жаждущих выехать, и разрешение на выезд пришлось перевести в Районный Совет.

В 1918 году я отправился с продовольственным отрядом в Саратовскую губ. и был назначен в одну из волостей Вольского уезда агитатором, где я делал то, что мне казалось лучше: избирал комитеты деревенской бедноты, помогал брать мельницы на учет, разъяснял на сходах о событиях, организовывал крестьянские шествия в первую годовщину красного октября.

В 1920 г. я был мобилизован в Красную Армию и откомандирован в полевую почтовую контору Лит. Б., которая стояла в Гатчине. Там я написал «Третье Рождество».

В 1921 г. демобилизовался и был направлен в главный почтамт продолжать работу, но сбежал <...> и предпочел бродить по деревням, по которым скитался до 1925 года[97].

Основные исторические события К. Олимпов впоследствии переосмыслил в рамках собственного космогонического мифа и пришел к следующим выводам:

1. Я есть возникновение эгопоэзии Вселенского футуризма, — мое духовное развитие переходит в 1914 г. в европейскую войну.

2. Рождение моего Вселенного эго-олимпизма. Мое духовное развитие поражает мой Вселенский эго-футуризм.

3. Смертельное поражение моего Вселенского эго-футуризма моим Вселенным Эго-олимпизмом создает февральскую революцию 1917 года. Борьба ожесточается между моим Вселенским эго-футуризмом и моим Вселенным Эго-олимпизмом и приводит к победе мой Вселенный Эго-олимпизм через мой октябрь 1917 г.

4. Мой Вселенный Эго-Олимпизм есть мой октябрь 1917 года. Через мой футуризм Коммунизма человечество духом приходит к моему Вселенному Эго-Олимпизму.

5. Да здравствует мое Олимпианство.

6.Да здравствует развитие человеческого духа до титанизма Величайшей Умственной Эволюции, которого я достиг.

7. Человек, будь Родителем Мироздания[98].

Что конкретно имел в виду К. Олимпов, утверждая, что «футуризм Коммунизма» есть духовный путь к «Вселенному Эго-Олимпизму», остается не совсем ясным. Вероятно, это лишь терминологическая перефразировка его основной утопической идеи: «развитие человеческого духа до торжества над мирозданием». Нет оснований говорить и о сколько-нибудь серьезной продуманности понятия «футуризм коммунизма». Это, видимо, не политическая идеология, а скорее поэтическое восприятие действительности.

Мы, трудящие народы,
В нас кипящие сердца,
Дышим праздником свободы,
Как сиянием венца.

Разрушаем, грабим, режем,
Жгем, пока не создаем,
Но когда все перережем,
Разгромим и разобьем,

Коль придется, сбросим брюки,
Станем в очередь пороть
Тунеядцев близоруких,
Чтобы леность побороть.
. . . . . . . . . . . . . . . . . .
Если надо, скинем звезды,
Солнце в камни превратим,
Разорим вселенной гнезда,
Снова бездны создадим

Гармоничней и прелестней
Существующих миров,
Потому, что нашей песней
Коронована любовь. <...>

В ладью земли, но с человеком
В гербах серпа и молотка,
Подняться солнцем к звездным рекам,
Пить красным знаменем века![99]

Используя символы и термины большевистской идеологии, как и другие футуристы, Олимпов конструировал свое утопическое мироздание, в котором «коммуна интернационала» органично совмещалась со «звездной коммуной — Олимпизмом».

Литературное одиночество Олимпова было нарушено в сентябре 1920 года тремя молодыми поэтами, жившими в Шувалово и увлекавшимися поэзией К.М. Фофанова. Это были Борис Смиренский — слушатель Артиллерийской академии, Владимир Смиренский — инструктор библиотечного дела 2-го тяжелого артиллерийского дивизиона и Николай Позняков, служивший вещевым каптенармусом в том же дивизионе[100]. Двое последних 8 сентября 1920 года были зачислены на словесное отделение историко-филологического факультета Петроградского университета[101].

В. Смиренский впоследствии описал свою первую встречу с К. Олимповым в доме последнего:

> Поднимаясь по давно не метенной лестнице, я встретил человека, невольно привлекшего к себе мое внимание.

Он был среднего роста, худощав, в осеннем пальто и сильно помятой фетровой шляпе, из-под которой выбивались пряди белесых, цвета соломы волос.

Небесно-голубые глаза смотрели в пространство. В руках человек бережно сжимал мочалку.

— Послушайте, — сказал я, — не вы ли Константин Олимпов?

— Да, это я, так это, — ответил человек скороговоркой, — а вы ко мне?

— К вам, — улыбнулся я. <...>

Мы поднялись в квартиру. Она состояла из двух необитаемых комнат и обитаемой кухни. Одна комната была открыта и завалена всяким хламом: дверными ручками, гвоздями, мешками, рогожами и предназначалась любезным хозяином для воров. Вторая комната всегда запиралась и служила мемориальным музеем. В ней были аккуратно развешаны портреты отца-поэта, все под стеклом и в рамах, стоял шкаф, наполненный до отказа отцовскими рукописями, отцовский письменный стол с гипсовой маской поэта, стояла потрепанная мягкая мебель. А жил Олимпов в маленькой кухне, в которой плита хоть изредка, но топилась. Там стояли его кровать, стол и два стула.

Мы прошли туда. Олимпов показывал мне свои и отцовские книги и подарил мне целую кипу своих футуристических листовок. <...>

Потом он читал.

Читал он замечательно, красиво и вдохновенно, несколько нараспев. Особенно хорошо у него звучали отцовские стихи. Он страстно любил отца, считая его великим поэтом, и был по-детски обрадован, узнав, что я работаю над его биографией. Сейчас же, сам себя перебивая, временами заикаясь и путаясь, он начал сообщать мне всякие биографические факты, поминутно сопровождая их чтением стихов.

Читая, он разжег плиту, вскипятил чайник, весь черный от сажи и копоти. Ушел я от Олимпова поздно ночью.

С того дня мы подружились. Человек несомненно странный, очень одаренный, но изломанный, Олимпов, когда его узнавали поближе, производил на всех прекрасное впечатление. Он был поистине не от мира сего и, как все люди этой породы, был исключительно честен и чист. <...>

В 1921 году Олимпов, оставшись как футурист совсем один, вновь возглавил «Академию эго-поэзии». К нему примкнул я, брат мой Борис Смиренский и Николай Позняков[102].

Первоначально литературное направление группировки базировалось на позициях манифеста эго-футуристов, подписанного в 1912 году Игорем Северяниным и Константином Олимповым. В дальнейшем группировка расширила свой теоретический фундамент достаточно резким поворотом к космизму и олимпизму. На этой основе Академия эго-поэзии разработала манифест, который предполагалось опубликовать в подготовленном к печати сборнике «Вселенные — <по> черепам!»[103].

Однако, согласно анонсу, манифест «Академии Эго-Поэзии Вселенского Олимпизма» не значился в содержании сборника «Вселенные —

по черепам», в котором предполагалось поместить: «Ритмеи: I Евхаристия Духа — К. Олимпов. II За небом неба — Борис Смиренский. III Звездные стихи — Андрей Скорбный <В. Смиренский>»[104]. Сборник не был издан.

Наряду с эфемерной «Академией Эго-поэзии Вселенского Олимпизма», существовавшей, по-видимому, лишь как продукт литературной игры вокруг эго-идеологии К. Олимпова, старые и молодые эгофутуристы входили в другие поэтические кружки. Один из таких кружков, обозначивший себя в 1921—1922 годах, назывался «Аббатство Гаеров». Он был основан К. Вагиновым[105] и объединял молодых поэтов К. Вагинова, В. Смиренского, Б. Смиренского, друга Вагинова — К. Маньковского, а также, видимо, К. Олимпова. Отличительной чертой участников кружка было ношение на руке янтарных четок[106]. «Достохвальному Аббатству Гаеров» посвящена первая книга стихов К. Вагинова «Путешествие в хаос» (осень 1921). В качестве издательской марки это название фигурирует на листовках К. Олимпова «Анафема Родителя Мироздания» (1922), а также С. Нельдихена и А. Скорбного «Отрывки из писем великих людей» (1922). Обе листовки были изданы без соответствующих разрешений, поскольку и само издательство «Аббатство Гаеров» не имело официальной регистрации[107]. Других сведений о деятельности этого кружка не обнаружено.

Параллельно «Аббатству Гаеров» в марте 1921 года по инициативе братьев Смиренских было создано вполне официальное литературное объединение «Кольцо поэтов им. К.М. Фофанова». Согласно уставу «Кольца», утвержденному 27 июня 1921 года, программа деятельности этого объединения сводилась к подробному ознакомлению его участников с современными литературными течениями (имажинизм, акмеизм, футуризм), в нее включались «изучение творчества К.М. Фофанова», «деятельное самостоятельное творчество», «способствование путем издания сборников и альманахов, а также устройством “вечеров” воскрешению умершей славы поэта К.М. Фофанова», «издание альманахов Кольца» и т.п. Члены объединения должны были знать и понимать творчество К.М. Фофанова, иметь «влечение к высокому и непонятному» и быть авторами «не менее десяти стихотворений»[108]. На собрании членов «Кольца поэтов» (27 июня 1921) председателем объединения был избран В. Смиренский, товарищем председателя — Грааль-Арельский, секретарем — Б. Смиренский. Но уже на следующем собрании (28 июня 1921), ввиду отсутствия Грааль-Арельского, товарищем председателя был избран А. Фролов, а также утверждена Коллегия экспертов «Кольца» (И.И. Ясинский — председатель, М.А. Кузмин, А.М. Ремизов и др.)[109]. Решено было состав «Кольца поэтов» определить в 50 действующих членов (поэты и писатели) и 50 членов, в число которых могли входить артисты, художники и музыканты. На 28 июня 1921 года в составе общества числилось 23 действительных члена, ответивших согласием на приглашение вступить в него. Среди них значились А.А. Ахматова, А. Белый, К.К. Вагинов, Е.И. Замятин, Н. Кугушева, Н.И. Позняков (Валентин Печальный),

Н.А. Павлович, В.А. Рождественский, А.И. Тиняков, К.К. Фофанов (Олимпов), В.Ф. Ходасевич, В.Р. Ховин, Д.М. Цензор, В.Б. Шкловский, В.Я. Шишков, М.М. Шкапская, Ю.И. Юркун и др. Среди простых членов объединения были К.М. Маньковский, К. Муран, И.И. Афанасьев-Соловьев, А.А. Измайлов и др.[110] Большинство приглашенных поэтов и писателей никакого или почти никакого участия в работе «Кольца» не принимали. Впоследствии состав президиума и членский состав претерпели изменения. Вышедший на свободу после ареста (31 октября — 5 декабря 1921) Грааль-Арельский стал на некоторое время товарищем председателя «Кольца поэтов», а другой бывший эгофутурист Д. Дорин — казначеем[111]. В организованное при «Кольце» книгоиздательство (октябрь 1921) вошли В. Смиренский, Грааль-Арельский, Б. Смиренский, Д. Дорин и К. Маньковский[112], впрочем, вскоре в нем остались только молодые эгофутуристы. Грааль-Арельский и Д. Дорин были вычеркнуты из списков объединения.

17 августа 1921 года «Кольцо поэтов» было утверждено Отделом управления Петросовета[113]. К этому времени объединение устроило уже 7 «живых альманахов», поэтических вечеров, проходивших, согласно В. Смиренскому, «в Шувалово, в Мытнинском общежитии Петроградского университета и в ряде клубов»[114]. Упоминались выступления «группы Фофан<и>дов — Скорбного, Смиренского» на субботниках в артистическом ателье Виктории Чекан[115] и др.

В октябре—ноябре 1921 года группой была предпринята попытка организовать «Книжную лавку Кольца поэтов» в подысканном помещении на Петроградской стороне (угол Большого пр. и Введенской ул.). В правление лавки вошли: А.Н. Лавров, А.Я. Гертц, К.М. Маньковский, Б.В. Смиренский, В.В. Смиренский, Грааль-Арельский и Д. Дорин[116]. Было подано соответствующее заявление в Петроградское отделение Госиздата с просьбой разрешить книжную торговлю. Однако комиссия по улучшению книжной торговли при Госиздате, рассмотрев 21 ноября 1921-го это заявление, постановила в просьбе отказать[117]. Через два месяца (18 января 1922) разрешение на книжную торговлю все же было дано[118], но на этот раз, видимо, возникла проблема с помещением для магазина. Официальный адрес книжного магазина «Кольца поэтов им. Фофанова» — Финская ул., д. 27, кв. 9[119], — по этому адресу проживали братья Смиренские. Конечно, о какой-нибудь серьезной торговле в этом помещении речи не шло.

Издательская деятельность «Кольца поэтов» была ознаменована книгами стихов Б. Смиренского «Лунная струна» (ноябрь? 1921) и «В лимонной гавани Иокогама» (1922)[120], В. Смиренского (А. Скорбного) «Звенящие слезы» (ноябрь? 1921) и «Больная любовь» (1922)[121], К. Вагинова «Путешествие в хаос» (декабрь? 1921), монографией В. Смиренского «Александр Алексеевич Измайлов» (1922). Кроме того, был выпущен портрет К.М. Фофанова работы художника И.Е. Репина. Ряд анонсированных изданий[122] остался не осуществлен. Сохранилось заявление «Кольца поэтов» в отдел печати Госиздата (10 апреля 1922):

> Настоящим сообщаем, что постановлением президиума от 10 апреля литератор Дмитрий Дорин исключен из состава членов Кольца. Находящиеся на просмотре в цензуре Политотдела книги Дм. Дорина «Солнечный луч» и «Урны» поэтому в изд-ве Кольца поэтов изданы быть не могут, о чем и ставим вас в известность[123].

Не совсем понятно, зачем понадобилось, имея официально зарегистрированное издательство «Кольцо поэтов»[124], выпускать листовку К. Олимпова «Анафема Родителя Мироздания», а также коллективную листовку С. Нельдихена и А. Скорбного нелегально под незарегистрированной маркой «Аббатство Гаеров»? Очевидно, это был не случайный эпизод. Использование незарегистрированных издательских марок стало своеобразной книгоиздательской практикой: под маркой «Руины неба» была выпущена книга К. Олимпова «Третье рождество» (1922), под маркой «Звездочет» — книга А. Скорбного «Птица белая» (1922), под маркой «Ивиковы журавли» — книги Б. Смиренского «Рифмологион IV» (1922) и «Бенинсон» (1922), А. Скорбного «Via dolorosa» (1922), — все они вышли в период существования «Кольца поэтов». О причинах такого характера издательской деятельности братьев Смиренских остается только догадываться[125].

С одним из этих изданий — листовкой К. Олимпова «Анафема Родителя Мироздания. (Проститутам и проституткам)» — в сентябре 1922 года произошла достаточно скандальная история, рассказанная впоследствии В. Смиренским. Верный своей дореволюционной тактике, К. Олимпов разослал листовки по редакциям. И не только по редакциям:

> Кроме того, он послал их некоторым из тогдашних членов правительства, в частности Луначарскому и Зиновьеву, с просьбой прислать ему отзыв об этих стихах. Причем в конце этой просьбы заметил: «Ваше молчание сочту за слабость мысли перед моим величием». Подписался и указал свой адрес.
>
> Никто, кроме Г.Е. Зиновьева, не обратил, конечно, внимания на эту листовку и на оригинальную просьбу об отзыве. Зиновьева же, по-видимому, что-то задело, потому что он прямо на листовке наложил такую резолюцию: «Выяснить, кто такой Олимпов, и не сумасшедший ли он?»
>
> Вскоре после этого к дому, где жил Олимпов, подъехала карета, и Олимпова увезли в диагностический институт, где он пробыл на испытании с неделю. Заключение врачебной экспертизы о нем (так же как и резолюцию Зиновьева) я читал лично. Несмотря на тяжкую наследственность Олимпова (сходил с ума отец, и неоднократно психически заболевала мать), заключение врачей сводилось к следующему: «Олимпов страдает переразвитием отдельных умственных способностей, в частности — памяти, но, вообще, нормален»[126].
>
> Поскольку Олимпов оказался нормальным, он был предан суду за нелегальное издание листовки[127].

Суд над К. Олимповым по времени совпал с закрытием «Кольца поэтов» (25 сентября 1922), однако нельзя с уверенностью сказать, что

между этими событиями существовала причинно-следственная связь. Формально «Кольцо поэтов» было закрыто наряду с другими обществами как не прошедшее перерегистрацию [128].

С ликвидацией «Кольца» фактически завершилась история эгофутуризма. К. Олимпов в последующие годы, хотя и продолжал считать себя Родителем Мироздания, был лишен возможности печатать свои стихи. Братья Смиренские еще долго поддерживали дружеские отношения с Олимповым, но в своем творчестве отошли от канонов эгофутуризма, что позволило впоследствии В. Смиренскому заявить: «Мы были последними эгофутуристами в России. В 1922 году эгофутуризм вторично и уже окончательно умер» [129]. В 1923-м В. Смиренским еще предпринималась «попытка создания театра олимпизма — театра импровизаций, без актера и определенного репертуара» [130], но это начинание не имело продолжения.

## ОПОЯЗ [131]

Незадолго до революции футуристы совершили прорыв в новую для себя область деятельности — филологию, в рамках которой они открыли практически неизученную техническую сторону литературных текстов. Первые же работы в этой области продемонстрировали принципиальное отличие нового подхода от существовавших тогда других литературоведческих теорий и школ и несомненную генетическую связь научного изучения литературной техники с декларациями и лозунгами кубофутуристов «слово как таковое», «новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот». Тем более что лидер, идеолог и организатор нового направления в литературоведении Виктор Шкловский с конца 1913 года принимал непосредственное участие в футуристических выступлениях.

В 1915 году на квартире Бриков (ул. Жуковского, 7, кв. 42) стали собираться филологи В. Шкловский, Е. Поливанов, Л. Якубинский, Б. Кушнер, Р. Якобсон. По воспоминаниям Л. Брик, «мы любили тогда только стихи. Пили их, как пьяницы, думали о том, кем, когда и как они делались и делаются. Знали наизусть все стихи Маяковского. А как сделаны стихи Пушкина? Почему гениальные? Как разгадать их загадку? И Осип Максимович <Брик> без конца "развинчивал" Пушкина, Лермонтова, Языкова, исписывал стопы бумаги значками, из которых потом выявились "звуковые повторы". После "звуковых повторов" он начал работать над "ритмико-синтаксическими фигурами". Пошли разговоры с Якобсоном, Шкловским, Якубинским, Поливановым. Якубинский преподавал тогда русскую литературу в кадетском корпусе. Поливанов был профессором Петербургского университета» [132]. Немаловажную роль Осипа Брика в этой компании подчеркивал также Р. Якобсон: «Ося как-то умел сесть и работать, и никто ему не мешал. Когда я впервые попал туда <середина января 1917. — *А.К.*>, он страшно увлекался поэзией, ничего другого не хотел знать. Он фанатически занимался мет-

рикой и поэтикой. Он приходил к изумительным идеям — о Бенедиктове, о “Носе” Гоголя. <...> Способность у него была исключительная. Он чуточку знал древнегреческий. Вдруг он пришел к каким-то выводам относительно греческого стиха и позвал Румера[133]. Тот его выслушал и сказал: “Поразительно, это новейшее открытие только что недавно было сделано”. <...> Брик не делал многого, что мог бы делать. Поразительное дело — но у него не было амбиций. Его даже не интересовало довести какую-нибудь свою работу до конца. Зато он щедро раздавал свои мысли. И он очень ценил работоспособность в человеке, талантливость»[134]. Слова Якобсона полностью совпадают с мнением В. Шкловского: «Брик легко освоился с филологическим материалом. Тогда же он начал свою главную работу — о ритме. В вещи дается новое понятие ритма, суживается то безобразное, каламбурное значение этого слова, которое накопилось в неряшливых руках. <...> Почти готова была глава о греческой метрике. Несколько тысяч примеров собрано для основной части работы — для исследования ритмико-синтаксических фигур. Готова была глава о цезуре. <...> Брик доказывал, что стих — это не организация слогов, а организация слов и предложений. Работы все еще нет. Куски ее прошли к Якобсону. Есть кое-что у Тынянова. А Томашевский уже пошел от нее назад. <...> Почему Брик не пишет? У него нет воли к совершению»[135]. Эту особенность Осипа Брика отчетливо понимала Лиля Брик, обмолвившаяся как-то: «Ося, правда, ленив, он барин, но он бросает идеи, которые подбирают другие. Усидчивая, кропотливая работа не Осин стиль, ему становится скучно. По существу, Осе нужна стенографистка, которая записывала бы все его слова»[136]. Несмотря на признание молодыми филологами значительной роли О. Брика в разработке интересовавших их вопросов, сам Брик впоследствии все-таки подчеркивал определяющую роль В. Шкловского: «Шкловский молодой врубался в неизведанность девственных лесов, и мы шли за ним, вдыхая свежесть смелых просек»[137].

Увлечение группы молодых филологов технической (прежде всего — звуковой) стороной поэзии привело к изданию О. Бриком в сентябре 1916 года первого выпуска «Сборников по теории поэтического языка», в котором приняли участие Виктор Шкловский, Лев Якубинский, Евгений Поливанов, Борис Кушнер и Владимир Шкловский.

Виктор Шкловский в статье «“Заумный” язык и поэзия» доказывал, что заумь — «общее языковое явление, но еще неосознанное», что заумный язык существует не только в чистом виде, «как бессмысленные речения, но главным образом в скрытом состоянии. <...> Часто и стихи являются в душе поэта в виде звуковых пятен, не вылившихся в слово. Пятно то приближается, то удаляется и наконец высветляется, совпадая с созвучным словом. Поэт не решается сказать “заумное слово”, обыкновенно заумность прячется под личиной какого-то содержания, часто обманчивого, мнимого, заставляющего самих поэтов признаться, что они сами не понимают содержания своих стихов. Мы имеем такие признания от Кальдерона, Байрона, Блока. <...> Несомненно: заумная звукоречь хочет быть языком»[138].

Л. Якубинский разграничивал язык практический и стихотворный. При этом подчеркивал, что звуки речи в практическом языке не являются самоценными, а только — средством общения; в стихотворном языке — звуки являются предметом пристального внимания и обретают самоценность, к звукам возникает эмоциональное отношение и устанавливается зависимость между содержанием стихотворения и его звуковой стороной.

Е. Поливанов подтверждал несовпадение практического и стихотворного языков указанием на то, что в японском поэтическом языке есть звуки, отсутствующие в японском практическом.

Б. Кушнер разделил все звуки на четыре большие группы: тонирующие (музыкальные), детонирующие, сонирующие (неопределенные: ропот лесной чащи, рев морского прибоя, удары грома, шум дождя или града, грохот городских улиц, проносящегося экспресса, механических мастерских, гул человеческих голосов, звучание речи и т.п.) и диссонирующие. При этом он считал, что «звучание поэтической речи есть волей художника организованная последовательность сонирующих звуков». Анализируя далее звуковую инструментовку стихов Пушкина и Лермонтова, он приходил к выводу, что «звуковой материал поэзии лежит <...> отнюдь не в виде хаотического нагромождения случайно столкнувшихся элементов речи. В организации звуковой стороны поэтических произведений имеет место строгий план, точная симметрия»[139].

Кроме того, в первый выпуск вошли сделанные Владимиром Шкловским переводы статей французского и датского ученых, «доказывающие отсутствие непосредственной связи между звуковой и эмоциональной стороной»[140].

Концентрация внимания всех участников первого выпуска на изучении звуковой фактуры поэтического языка при сознательном отказе от анализа содержания поэзии (быта, психологии, политики), от эстетических, философских и религиозных толкований — эта позиция явилась своеобразной параллелью работе поэтов и художников-футуристов, уже проделавших к тому времени аналогичное «очищение» поэзии и живописи и пришедших к первоосновам искусства.

Декларативный характер первого выпуска был подчеркнут коллективным выступлением группы «Сборники по теории поэтического языка», состоявшимся 18 ноября 1916 года в «Привале комедиантов» (Марсово поле, 7). Доклады читали Л. Якубинский, Е. Поливанов и В. Шкловский[141].

Поиск и анализ формальных законов, использованных авторами при создании поэтических и прозаических текстов, стали основным содержанием нового литературоведческого метода, сразу же привлекшего к себе пристальное внимание других филологов. Б. Эйхенбаум откликнулся на первый выпуск заинтересованной и вдумчивой рецензией[142]. Виктор Шкловский учел этот интерес и за несколько дней до выступления в «Привале комедиантов» лично пригласил Б. Эйхенбаума и В. Жирмунского на этот вечер[143].

В феврале 1917 года был издан второй выпуск сборников, развивавший и уточнявший ранее высказанные идеи. Прежде всего в рамках нового подхода изменилось фундаментальное представление о том, что такое искусство. В. Шкловский отверг определение Потебни и его школы, что «искусство — это мышление образами» и «без образа нет искусства». Он утверждал в своей статье, что «образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они не изменяясь. Образы "ничьи", "Божии". <...> Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их. <...> Образы не есть то, изменение чего составляет сущность движения поэзии»[144]. Новое определение сути искусства, вынесенное в название статьи, гласило: «Искусство как прием». Исследованию этих приемов в области фонетики ритма и сюжета были посвящены многие работы в первые годы развития формальной школы.

Сам Шкловский в той же статье анализировал прием «остранения» вещей, позволявший увидеть привычное как будто впервые. Этот выход за рамки привычного восприятия он считал основной целью искусства: «Искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно»[145].

Л. Якубинский, продолжая анализ различий практического и стихотворного языков, исследовал тенденцию практического языка к устранению скопления плавных («л» и «р»), нарушающих автоматизм речи. В поэтическом языке, по мнению Якубинского, наоборот, «скопление плавных вполне терпимо»[146].

О. Брик интересно и убедительно описывал звуковые повторы как характерное явление поэтической речи, выявленное им на основе звукового анализа произведений Пушкина и Лермонтова. «Сущность повтора заключается в том, что некоторые группы согласных повторяются один или несколько раз, в той же или измененной последовательности, с различным составом сопутствующих гласных»[147]. При этом «созвучья, располагаясь на долях строки, образуют следующие фигуры: 1) *Кольцо*. Основа в начале строки, повтор в конце той же или начале следующей строки. 2) *Стык*. Основа в конце строки, повтор в начале следующей. 3) *Скреп*. Основа в начале строки, повтор в начале следующей. 4) *Концовка*. Основа в конце строки, повтор в конце следующей. Частным случаем концовки будет совпадение повтора с рифмой»[148]. Он отмечал также распространенность тавтологического стыка в народной поэзии, тавтологического кольца — в таких стихотворных формах, как рондель, триолет и рондо.

Кроме того, во втором выпуске сборников были помещены еще статьи Л. Якубинского, Б. Кушнера и Владимира Шкловского.

Февральская революция, а также отмечавшееся современниками «чудовищное вздорожание типографских расходов в 10 раз»[149] на некоторое время прервали издательскую работу группы. О. Брик и В. Шкловский как делегаты общества «Сборники по теории поэтического языка»

участвовали в работе СДИ. Летом 1917-го В. Шкловский в качестве помощника комиссара Временного правительства был направлен на Юго-западный фронт, где 3 июля 1917 года был тяжело ранен в бою[150] и за проявленный героизм награжден Георгиевским крестом 4-й степени. Затем до января 1918-го в той же должности помощника комиссара Временного правительства находился в Персии. По возвращении в Петроград принял участие в эсеровском заговоре, после раскрытия которого в июле 1918-го вынужден был скрываться в сумасшедшем доме в Саратове, а затем в Аткарске[151]. В октябре 1918-го В. Шкловский перебрался в Киев, где также участвовал в заговоре эсеров против гетмана Скоропадского, но после неудавшегося переворота отказался от политической деятельности и в январе 1919-го вернулся в Петроград[152].

Между тем, изменив свое прежнее отношение к футуризму, к группе примкнул молодой профессиональный филолог Б. Эйхенбаум. В конце августа 1917-го он неоднократно встречался и разговаривал с О. Бриком. Эйхенбаум законспектировал эти беседы в своем дневнике:

> 23 августа <1917>. <...> Был О.М. Брик. Долго беседовали на литературные темы. Он говорил о ритме. Материал протяженный (музыка) и материал ударный (поэзия). <...> Много говорили о Маяковском — он подтвердил мои выводы[153]. Чрезвычайно сильная артикуляция (в связи с этим характерные контрасты гласных *а — у*, повышенно сильная экспирация, дающая возможность рифмовать «икон чело — кончило»; своеобразная метафора, где из двух раздельных представлений (собственного и метафорического) сделано третье, нераздельное, неразрывное («лебеди шей колокольных», как и в «небе паркета»). Вообще этот прием — из двух раздельностей делается нечто третье. Расстановка слов. Малое значение подлежащего — частое его отсутствие. Общая формула — повышенная энергия языка. <...>
>
> 26 августа. <...> Вечер провел у О.М. Брика. Обсуждали вопрос об издании (письмо из Крыма В.М. Жирмунского). Намечено так: особой редакционной комиссии не надо, кружок на собраниях выслушивает предполагаемые к печати работы и определяет их ценность. Поступление в кружок затруднить[154] — необходимо прочтение доклада и его одобрение. Много о моменте — откол интеллигенции, равнодушие ее к социальному творчеству, злобность, «слюна» (П. Рысс) и т.д. О Никольском, о Гиппиусе[155]. Здесь что-то очень характерное. Этим людям нужны были только политические реформы. А для нас именно это неинтересно и безразлично. Меня всколыхнуло и потянуло именно то, что я увидел тягу к новой культуре, к новому социальному строю. Много — о поэзии. Рассказывал о своих ритмических исследованиях — очень интересно. <...> Еще один интересный был вопрос — о сюжете и о прозе вообще (в связи с «Невским проспектом» и моей предполагаемой работой). В искусстве всяком есть элементы прикладные — чистое искусство есть идеал <...>. Футуризм в этом смысле — революция, попытка вместо вписывания бесконечных многоугольников сразу схватить круг (заумный язык). Здесь идея напала на реальность и не захотела с ней считаться (как всегда в революции). Проис-

ходит возвращение, но не к старому. Без следа это не проходит. В этом направлении очень важно проработать «Невский проспект» (сюжет — прикладное, всп. у Флобера). Об этом и в лекциях надо сказать. Завтра начну работать над лекциями[156] и над «Невским проспектом». <...>

27 августа. <...> Говорил с Л.Я. <Гуревич[157]> и о лекциях (сегодня набросал вступительную). Через понятие социального творчества как творчества не только новой материальной, но и духовной культуры — к тому, что размах должен идти и вширь и вглубь. Оправдав таким образом в их глазах самую тему — к тому, что искусство есть нерв жизни. О литературной революции, предварившей революцию социальную (футуризм). Выяснить, в каком смысле футуризм — движение революционное. Идея поэтического слова, «заумного языка». Дальше — о том, что в основе своей словесное искусство всегда было заумным языком. На футуристах показать главные элементы этой революции и, установив разницу между языком практическим и поэтическим (звуки, ритм, образы, синтаксис), перейти к рассмотрению отдельных вопросов. На первой лекции удастся, вероятно, дойти только до этого пункта. Весь цикл назвать — «Что такое литература?»[158].

Нетрудно заметить, что содержание предполагавшихся лекций Б. Эйхенбаума основывалось на статьях В. Шкловского и Л. Якубинского из первого и второго выпусков «Сборников по теории поэтического языка». Но события Октябрьской революции изменили издательские и лекционные планы членов группы. Б. Эйхенбаум погрузился в преподавательскую работу: «Работы ужасно много — еще ведь экзамен, и нелегкий, а тут — лекции в Лутугинском университете, лекции на Курсах выразительного чтения и т.д. и т.д. И все это на фоне “перманентной” революции» (письмо В.М. Жирмунскому от 25 октября 1917)[159]. «Начал вчера <23 ноября 1917> занятия на <Раевских> Курсах. Пока идет несколько беспорядочно. <...> Думал я заняться с ними вопросами формального исследования, но времени мало, народу пока много — это в широком объеме не удастся. <...> Работа идет по вопросам: тематика, стилистика, метрика, композиция»[160]. Через три месяца (2 марта 1918 нов. ст.): «На Раевских курсах я теперь читаю и общий курс — “Поэтика русской сентиментально-романтической школы (Карамзин и Жуковский)”. Собирается 30—40 человек. В семинарии работа идет недурно — работают с увлечением. <...> Материально мы кое-как тянемся. <...> Устаю очень — в день 6—7 часов уроков, из которых 3 раза в неделю лекции, а один — семинарий. Аппетит от такой работы развивается ужасный, а хлеба мы совсем не едим — весь приходится отдавать детям»[161]. «Вчера <11 марта 1918 нов. ст.> я выступал в Неофилологич. общ-ве с докладом — “О мелодике лирического стиха”. Повторил в полном виде то, что читал в факультете <2 марта 1918 нов. ст.>»[162].

Внешние проявления групповой деятельности с осени 1917-го до начала 1919-го стали редки и эпизодичны. Некоторые статьи были опубликованы весной 1918-го в двух первых номерах журнала «Книжный угол». Вместе с авторами книг, выпущенных артелью художников «Се-

годня» (Е. Замятин, В. Шишков, М. Кузмин, Н. Венгров) и В. Ховиным, члены группы выступали в «Живом журнале» (9 июля 1918), состоявшемся в помещении ИМО. Были прочитаны доклады: В. Ховин «О повелительном наклонении в искусстве», О. Брик «Вся власть молодым!», Б. Эйхенбаум «Слово».

Однако, несмотря на внешнее затишье, работа не прекращалась. Б. Эйхенбаум записал в дневнике (22 июля 1918): «Заходил В.Б. Шкловский — читал черновик своей работы о “сюжетосложении”. Очень интересно и очень талантливо! Главный вывод — странствуют не сюжеты и не мотивы (Веселовский), а схемы: сюжет — прием. Сильно расшевелило меня — стал думать о своей работе»[163].

Между тем параллельно формированию группы «Сборников по теории поэтического языка» происходила переориентация научных интересов в сторону изучения формы художественных произведений в среде молодых филологов, посещавших Пушкинский семинарий С.А. Венгерова при Петроградском университете. В его работе активное участие принимали С.И. Бернштейн, В.М. Жирмунский, А.С. Поляков, Ю.Н. Тынянов, М.И. Лопатто, Ю.Г. Оксман, Н.В. Яковлев, Д.И. Выгодский, Г.В. Маслов, С.М. Бонди, Г.А. Елачич, А.А. Тамамшев, В.П. Красногорский, М.К. Клеман и др. Руководитель семинара С.А. Венгеров признавался в 1916 году: «Вот уже 2—3 года я замечаю в своем семинарии, <...> что целый ряд способных юношей прямо страстно отдаются изучению стиля, ритма, рифмы, эпитетов, классификации мотивов, установлению аналогии приемов у различных поэтов и всяким иным наблюдениям над внешним воплощением поэзии. <...> Не скрою, что сначала меня интенсивнейший интерес отборной части молодых “пушкинистов” именно к форме в ущерб вниманию к другим сторонам поэтического творчества как-то беспокоил. <...> В этом пристальном внимании именно к форме, без соответственного трепета перед величием содержания, мне чуялось какое-то холодное александрийство, какое-то равнодушие к тому, что я называю “героическим характером” русской литературы. <...> По мере того, однако, как я ближе приглядывался к увлечению молодых пушкинистов вопросами формы, оно мне представилось под другим углом зрения. Мне показалось, что психологически корень этого интереса гораздо ближе к исканию истины, чем это может показаться с первого взгляда»[164].

В декабре 1915 года участниками семинария был образован Историко-литературный кружок им. Пушкина, заседания которого в течение полутора лет проходили по субботам в помещении университетского Музея Древностей. С декабря 1915 по осень 1917 в кружке было устроено 22 заседания, на которых среди других были прочитаны доклады: С.М. Бонди «Тоническая реформа Тредьяковского и ее происхождение», А. Белый «О ритмическом жесте», В.М. Жирмунский «Баллады Брюсова и “Египетские ночи”», К.В. Мочульский «Опыт формального анализа поэмы Лермонтова “Мцыри”», Г.В. Маслов «Послание Лермонтова к Пушкину 1830 года», Ю.Г. Оксман (4 доклада), Б.М. Эйхенбаум «Письма Тютчева к жене», «Поэтика Державина», «О мелодике лирического

стиха» и др.[165] Осенью 1917 года деятельность кружка была приостановлена, и к январю 1918-го он был преобразован в Историко-литературное общество им. Пушкина при университете, получившее уже не учебный, а научный характер. Деятельность общества, начавшаяся 11 июня 1918 года, на какое-то время частично совпала с исследовательской работой группы «Сборников по теории поэтического языка». При обществе была создана секция по изучению русского стиха (С.М. Бонди, О.М. Брик, С.И. Бернштейн, В.А. Чудовский, Л.П. Якубинский, Б.М. Эйхенбаум), в программу которой входили вопросы ритма, мелодики и инструментовки[166]. Сведения о первых заседаниях секции сохранились в дневниковых записях Б.М. Эйхенбаума:

> 25 июля <1918>. <...> Было первое собрание секции (пушкинского Об-ва) по изучению русского стиха: С.М. Бонди, О.М. Брик, С.И. Бернштейн, М.К. Клеман и я. Бонди читал доклад о словесном ритме, я излагал теорию Сиверса (Metrische Studien)[167]. Интересно говорил Брик, возражал Бонди — особенно о том, что нельзя относить понятие ритма к повторяемости явлений, как рифма, повтор и т.д. Ритм есть действие во времени — в его восприятии нет движения назад. Я в этом согласился и указывал на то, что композиционные элементы могут не иметь отношения к ритму, как abab рифм, т.е. здесь «ритм» (образов, переживаний и т.д.) — такая же метафора, как «симметрия». Это не слышно и не видно, а умопостигается, как разложенное целое, тогда как ритм — совсем не есть разложенное целое. <...>
>
> 1 августа. Было второе заседание секции по стиху: С.М. Бонди, О.М. Брик и я. Я докладывал о теории ритма у Сарана[168], а затем — беседа, которая превратилась в неожиданный доклад Брика, очень интересный. Он развивал точку зрения динамического ритма — ритма движения, отличного от архитектоники. Было очень ясно и убедительно. Особенно мне было важно, что ритм — бесконечность движения, т<ак> ч<то> Сарановы Ordnungen und Systemen[169] — просто измышления ума. В ритме самом по себе их, как реальности, нет (см. Бергсона — «Восприятие изменчивости»). Строфы и проч. — это композиция, которая старается придать ритму законченную фигуру, остановить его, произвести впечатление естественной завершенности (разные приемы).
>
> Потом был у Брика дома, и мы долго еще толковали. Лермонтов — противопушкинист. Его ямбы и хореи — сломанные. Центр — паузные ритмы. Совсем другая линия, которая вместе с Тютчевым исходит из Лермонтова, но тогда не могла одолеть пушкинскую линию. <...>
>
> 12 августа. <...> Было третье заседание секции по стиху. Обсуждали еще раз общее понятие ритма и теперь пойдем дальше. Особенно нового ничего не было — договаривали то, что оставалось еще неясного. Теперь понимаем, в чем для нас суть вопроса и чем мы друг от друга отличаемся. Потом горячо и интересно беседовали с Бриком — особенно о Толстом, о Достоевском и пр. Достоевский играет на неопытности людей: у него самые ясные, живые для нас — сложные, постоянно неожиданно меняющиеся, а как раз устойчивые, определенные (как в «Идиоте» Аглая, Аделаи-

да) остаются неясными. Динамичность в этом смысле. У Толстого иначе: фигуры, как Вронский или Левин, переживающие, меняющиеся, кажутся неживыми и неясными, а неподвижный Каренин или Кутузов — яркие, блестящие. <...>

20 августа 1918. Вчера было 4-е заседание секции по стиху. Я прочитал свой старый доклад о мелодике. Спорили с Бонди — нервный, но не стойкий и не горячий ум. С Бриком во многом сошлись. Потом был у него и ужинал вместе с его женой, Лилей Юрьевной, и Маяковским. Маяковский, между прочим, ругал Тютчева — говорил, что нашел только 2—3 недурных стихотворения: «Громокипящий кубок с неба» и «На ланиты огневые». В воскресенье еду к ним на дачу.

Сегодня узнал, что приехал Витя Жирмунский[170]. Сейчас же пошел к нему, и сейчас же начались у нас нескончаемые литературные разговоры. <...> Толковали о своей эволюции — от мистики и философии к поэтике. Дух поколения — он нами движет[171].

Осенью 1918 года О. Брик и Б. Кушнер отошли от литературоведческой тематики и, вступив в РКП (б), занялись организацией художественной жизни, пропагандой теории производственного искусства и другими вопросами. Организующим центром группы стал В. Шкловский, вошедший в коллегию ИМО и готовивший к изданию сборник «Поэтика». Книга вышла из печати в мае 1919-го тиражом 10 000 экз. По воспоминаниям Шкловского, «издание было сдано в Наркомпрос. <...> Книги распространялись Наркомпросом», который «брал их и отправлял в Центропечать. Центропечать рассылала в Губпечать и так далее. В результате в России не стало книг вовсе. <...> Нашу книгу в Саратове раздавали по красноармейским читальням. Громадное количество экземпляров было потеряно в складах. Просто завалилось»[172].

В «Поэтике» были перепечатаны некоторые статьи В. Шкловского, Л. Якубинского, Е. Поливанова и О. Брика из двух предыдущих выпусков, дополненные новыми работами В. Шкловского «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля», Л. Якубинского «О поэтическом глоссемосочетании» и Б. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель”». Характерно расширение области исследования, продемонстрированное в «Поэтике». Если до этого анализировалась в основном звуковая сторона поэтической речи, то теперь внимание было перенесено на принципы построения сюжета художественного произведения. В следующем же выпуске «Поэтики» предполагалось поместить статьи О. Брика, С. Бонди и Р. Якобсона, посвященные вопросам ритма[173]. Однако незавершенность работы О. Брика, а также прекращение деятельности издательства ИМО не позволили осуществить издательские планы.

В. Шкловский впоследствии описывал условия жизни в Петрограде в первой половине 1919 года: «<...> сперва топили печки старого образца мебелью, потом просто перестали их топить. Переселились на кухню. Вещи стали делиться на два разряда: горючие и негорючие. <...> Спали в пальто, покрывались коврами; особенно гибли люди в домах с центральным отоплением. Вымерзали квартирами. Дома почти все сидели в

пальто; пальто подвязывали для тепла веревкой. <...> Лопнули водопроводы, замерзли клозеты. Страшно, когда человеку выйти некуда. <...> Было холодно, топили книгами. В темном Доме литераторов отсиживались от мороза; ели остатки с чужих тарелок. <...> У меня дома было семь градусов. Ко мне приходили греться и спали на полу вокруг печки»[174]. Характерна дневниковая запись Н. Пунина (31 августа 1919): «Вернулся из Москвы. Вся Москва — обжорные ряды: мясо, масло, сыры, сметана, мука, хлеб, булки, пирожные, капуста, кабачки, тыквы, картошка, огурцы, свекла — все. <...> Москва кипит, кишит, буржуазная. Тесно и грязно. А мы — Петербург, как революционный форт — одинокий, героический, пустынный, голодный. Великий город!»[175]. И в этих условиях не просто жили, а — работали. По воспоминаниям того же В. Шкловского, каждую неделю «мы собирались у меня на квартире, на квартире Сергея Бернштейна, почти в темноте, при крохотном кругленьком желтом пламени ночника»[176]. Кроме того, В. Шкловский и Б. Эйхенбаум читали лекции в литературной студии при издательстве «Всемирная литература» на Невском проспекте, организованной в середине июля 1919 года. Студия находилась в ведении Н.С. Гумилева, А.Я. Левинсона и А.Н. Тихонова. По имеющимся сведениям, В. Шкловский читал в августе 1919-го лекцию на тему «Теория литературы»[177]. Позднее Шкловский вспоминал о студийцах с теплотой: «У меня была молодая, очень хорошая аудитория. Занимались мы теорией романа. Вместе со своими учениками я писал книжки о "Дон Кихоте" и о Стерне. Я никогда не работал так, как в этом году. Спорил с Александрой Векслер о значении типа в романе. Так приятно переходить от работы к работе, от романа к роману и смотреть, как они сами развертывают теорию. С Невского мы скоро перешли на Литейную в дом Мурузи <Литейный пр., 24/27>. Студия уже отделялась от "Всемирной литературы". Квартира была богатая, в восточном стиле с мраморной лестницей, все вместе очень похоже на баню. Печку топили меньшевистской литературой, которая осталась от какого-то клуба»[178]. Одна из учениц студии (Е. Полонская) вспоминала о занятиях в «доме Мурузи»: В. Шкловский «свободно и смело излагал потрясающие наши умы теории, казавшиеся нам неоспоримыми. Это он придумал, что стиль внушает писателю сюжет, коротко формулируя свою мысль так: "Сюжет есть явление стиля". Он объяснял нам, что такое "остранение", и доказывал, что оно является самым сильным орудием под пером прозаика. Под скальпелем его беспощадного ума раскладывались на свои составные части "Дон Кихот", "Война и мир", "Тристрам Шенди" Стерна и "Петербург" Андрея Белого. Андреем Белым он занимался с особым удовольствием, и мы все изучили досконально этого блестящего и трудного русского мыслителя и художника слова. Сила убедительности Виктора была так велика, что никто не смел с ним спорить. У него были только сторонники, поклонники и поклонницы»[179].

Свободное содружество ученых-филологов, носившее до этого времени название «Сборники по теории поэтического языка», было преобразовано 2 октября 1919 года в Общество изучения теории поэтичес-

кого языка (ОПОЯЗ) и официально зарегистрировано (19 декабря 1919) Управлением делами Комиссариата внутренних дел [180]. ОПОЯЗ поставил себе целью «разработку вопросов теории литературы и общелингвистических дисциплин, поскольку они необходимы для создания научной поэтики» [181]. В общество вошли С. Бернштейн, А. Векслер, Б. Ларин, В. Пяст, Е. Полонская, А. Пиотровский, М. Слонимский, Б. Эйхенбаум, Вик. Шкловский, Вл. Шкловский, Л. Якубинский и др.

Согласно Виктору Шкловскому, «первое заседание ОПОЯЗа было на кухне брошенной квартиры на Жуковской [182]. Топили книгами, но было холодно, и Пяст держал свои ноги в духовом шкафу плиты» [183]. Первое заседание было посвящено докладу А. Векслер о «Котике Летаеве» А. Белого, на втором — Б. Эйхенбаум читал доклад о построении шиллеровской трилогии. Кроме того, анонсировались доклады Е. Полонской («Петербург» Андрея Белого), Б. Ларина («Индусские поэтики»), Виктора Шкловского («А.Н. Веселовский»), С. Бонди («Ритм русского стиха»), С. Бернштейна («Очерки истории литературного языка») [184].

В конце ноября — начале декабря 1919-го в ОПОЯЗе, собиравшемся тогда в Доме литераторов (ул. Бассейная, 11), дважды выступал приехавший из Москвы Р. Якобсон. Об этом позднее вспоминал он сам:

> Я ходил на заседания Опояза. Мы встречались в Доме литераторов, которым ведал Корней Чуковский. Он предупредил Шкловского, чтобы все было тихо, чтобы не было скандала: «Вы знаете, что мы все очень терпимы». А Шкловский ему ответил: «Да, да, я знаю, что у вас дом терпимости».
>
> <...> Я прочел два доклада. Первый доклад был против «Науки о стихе» Брюсова. Когда я шел с этого доклада, подошел ко мне человек петербургского стиля — вежлив, выдержан — это был Гумилев, который очень извинялся передо мной, что не был на моем докладе, и сказал, что он непременно придет на мой доклад о Хлебникове. И на этом докладе он был. Тогда я второй раз читал о Хлебникове — первый раз был в <Московском Лингвистическом> Кружке — и с большим успехом. Выступали Поливанов, Якубинский и другие [185].

С докладом «Поэзия Анны Ахматовой» в Доме литераторов выступал также примкнувший к ОПОЯЗу В.М. Жирмунский (14 апреля 1920) [186]. Кроме того, в конце февраля 1920 года при Доме литераторов под руководством Б.М. Эйхенбаума и В.Б. Шкловского была открыта художественно-литературная студия [187]. Согласно справке о деятельности Дома литераторов, «литературная молодежь в 1919—1920 годах имела возможность вести свои занятия под научным руководством проф. Б.М. Эйхенбаума <...>. Студистами был устроен ряд закрытых вечеров, на которых читались и подвергались разбору первые литературные попытки молодежи» [188].

Между тем с целью «оказания социальной помощи деятелям искусств, чтобы тем самым возвратить их к основной профессии, в которой они, являясь специалистами, могут принести государству наибольшую пользу» [189] в Петрограде 19 декабря 1919 года был открыт Дом

искусств (Мойка, 59) во главе с М. Горьким. На вечере, посвященном открытию Дома, К.И. Чуковский читал свою статью «О Маяковском»[190]. Сюда же с декабря 1919-го была перенесена деятельность ОПОЯЗа, собрания которого устраивались по воскресеньям[191]. Помимо этих еженедельных воскресных заседаний, проходивших под председательством В. Шкловского, в Доме искусств устраивались литературные «понедельники», часть которых была посвящены работам опоязовцев. Б.М. Эйхенбаум прочитал лекцию «Молодой Толстой» (16 февраля 1920)[192], где, согласно краткому отчету, «подверг художественное творчество великого писателя анализу с точки зрения формальной критики. Лекция эта стоит в связи с книгой о Льве Толстом, которую пишет Б.М. Эйхенбаум»[193]. Впоследствии на очередном «понедельнике» с докладом «Современная поэзия» выступал В.М. Жирмунский (апрель 1920)[194].

С весны 1920-го в Доме искусств по средам стали устраиваться публичные диспуты, первый из которых был посвящен докладу В. Шкловского «Лоренцо Стерн» (отрывок из книги «Сюжет как явление стиля») (7 апреля 1920)[195]. После его выступления по основному тезису докладчика: «содержание литературного произведения исчерпывается его стилистическими приемами» были устроены прения.

Параллельно в литературной студии Дома искусств, работавшей с декабря 1919 года, В. Шкловский читал курс «Теория сюжета», В.М. Жирмунский — «Теория прозы»[196] и др. В этой студии занимались М. Зощенко, Л. Лунц, Н. Никитин, М. Слонимский, В. Зильбер (Каверин) и другие, образовавшие вскоре группу «Серапионовы братья».

В условиях полного упадка книгоиздательского дела опоязовцам сравнительно повезло. Сотрудничавший с мая 1919-го в театральной газете «Жизнь искусства» В. Шкловский вошел в состав редакционной коллегии и получил возможность печатать на страницах газеты литературоведческие работы. После выхода его из состава редакции (начало марта 1920)[197] публикация опоязовских работ была на два месяца прекращена, но затем возобновилась. Всего с июля 1919 по май 1920-го на страницах «Жизни искусства» появилось около 40 научных статей, написанных членами ОПОЯЗа.

Сам В. Шкловский летом 1920-го уехал на Украину и вместе с частями Красной Армии участвовал в боях под Александровском, Херсоном и Каховкой[198] против войск Врангеля, предпринявших тогда контрнаступление с целью отвлечь силы Красной Армии, развивавшей успешное наступление на польском фронте.

В августе 1920 года раненый В. Шкловский вернулся в Петроград и вскоре поселился в Доме искусств. Вместе с А. Блоком, Н. Гумилевым и В. Ховиным члены ОПОЯЗа Б. Эйхенбаум, В. Чудовский, В. Шкловский выступали на юбилейном вечере М. Кузмина по поводу 15-летия его литературной работы (Дом искусств, 29 сентября 1920)[199]. Там же читали лекции В. Шкловский «Надпись или узор» (основные вопросы теории искусства) (20 октября 1920) и Б. Эйхенбаум «Толстой в поисках формы (1852—1862)» (1 ноября 1920)[200]. Позже состоялся вечер «О Маяковском» (20 декабря 1920), на котором были прочитаны

доклады В. Шкловского «Вобла воображения» и Е. Поливанова «Америки Маяковского». Кроме того, в октябре 1920-го после летнего перерыва возобновились занятия в литературной студии Дома искусств, где помимо курсов Н. Гумилева «Теория поэзии» и Е. Замятина «Техника художественной прозы», В. Шкловского «Теория сюжета» и других добавились новые курсы: Н.Н. Евреинова — «Философия театра», а также присоединившегося к ОПОЯЗу Ю. Тынянова — «Пародия в литературе» и др.[201]

Кроме выступлений в Доме искусств опоязовцы продолжали устраивать свои вечера в Доме литераторов. Так, Б. Эйхенбаум выступал с лекцией «Форма и содержание» (к спору о литературных методах) (23 октября 1920)[202], В. Шкловский — с докладом «О Розанове» (29 января 1921), Б. Эйхенбаум — «Поэтические приемы Пушкина» (13 февраля 1921)[203].

Впоследствии (первая половина 1921) в Доме искусств ОПОЯЗом был устроен вечер с докладами Е. Поливанова «Катюша Маслова в Японии», Ю. Тынянова «Гейне в России» и В. Шкловского «Пророк вне отечества». Там же состоялась лекция примыкавшего к ОПОЯЗу Б. Томашевского «Наукообразные» (о работах Андрея Белого и В. Брюсова по вопросам ритма)[204].

В этот период с осени 1920 по весну 1921-го работы членов ОПОЯЗа периодически публиковались в «Жизни искусства»[205], но после ссоры В. Шкловского с одним из редакторов «Жизни искусства», театральным критиком Е.М. Кузнецовым, публикация опоязовских работ в газете прекратилась. Суть конфликта заключалась в следующем. В. Шкловский просил сохранить типографский набор его статьи «Тема, образ и сюжет Розанова», опубликованной в нескольких номерах «Жизни искусства», но в связи с тем, что в этом ему было отказано, оскорбил Е. Кузнецова бранными словами и заявил (1 апреля 1921) о своем выходе из числа сотрудников газеты[206]. Суд чести в составе Н. Евреинова, Б. Эйхенбаума и А. Беленсона, собравшийся по настоянию оскорбленного редактора, постановил (7 апреля 1921), что Е. Кузнецов незаслуженно оскорблен и что В. Шкловский должен извиниться[207].

Разрыв с «Жизнью искусства» не имел сколь-нибудь значительных последствий для публикации опоязовских работ, поскольку начавшаяся новая экономическая политика открыла перед ОПОЯЗом возможность собственной издательской деятельности.

Уже 21 февраля 1921 года на заседании редакционной коллегии Петербургского отделения Государственного издательства рассматривалось ходатайство ОПОЯЗа, просившего разрешения издать три сборника «Революция и язык», «О сюжете» и «О ритме», а также книгу Л. Якубинского «Преподавание литературы на 1-й ступени Трудовой школы». При этом редколлегия Госиздата (В.А. Быстрянский, З.И. Лилина, И.И. Ионов) разрешила издание трех сборников, а книгу Л. Якубинского постановила отклонить, отправив ее для предварительного отзыва в Отдел народного образования[208]. Сборники «О ритме» и «Революция и язык» изданы не были. Согласно рекламным объявлениям, первый из них («О

ритме») анонсировался впоследствии как пятый выпуск «Сборников по теории поэтического языка», а составлявшие его работы О.М. Брика, Б.В. Томашевского, В.М. Жирмунского, Б.М. Эйхенбаума, С.И. Бернштейна предполагалось выпускать отдельными книжками. Сборник «Революция и язык» анонсировался соответственно как шестой выпуск «Сборников по теории поэтического языка» и должен был состоять из статей Е.Д. Поливанова, Вл. Б. Шкловского, Б.А. Кушнера[209]. Таким образом, из разрешенного списка в течение 1921 года ОПОЯЗом были изданы пять книг, составившие, по замыслу издателей, четвертый выпуск «Сборников по теории поэтического языка», посвященный сюжету. Это были книги: В. Шкловский «Развертывание сюжета», В. Шкловский «“Тристрам Шенди” Стерна и теория романа», В. Шкловский «Розанов», В. Жирмунский «Композиция лирических стихотворений» и Ю. Тынянов «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)». В начале 1922 года была издана книга Б. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха». Кроме того, В. Шкловский также выпустил свои книги «Революция и фронт» (ноябрь 1921) и «Эпилог» (конец книги «Революция и фронт») (март 1922). Следует отметить участие опоязовцев В. Жирмунского, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова в сборнике статей «Об Александре Блоке» (ноябрь 1921), выпущенном издательством «Картонный домик», а также публикацию статей Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова и В. Шкловского в журнале «Летопись Дома литераторов» (1921. № 4. 20 декабря) и близких к ОПОЯЗу М. Петровского и В. Виноградова — в журнале «Начала» (1921. № 1).

В ноябре 1921-го ОПОЯЗ подал в отдел печати Петрогосиздата заявление с просьбой о регистрации издательства «Опояз»[210]; просьба была удовлетворена, о чем свидетельствовал ответ Петрогосиздата от 1 декабря 1921 года[211]. Одновременно ОПОЯЗу было разрешено открыть книжный магазин, однако условия торговли книгами были столь ограничены, что их стоит процитировать полностью:

> Под/Отдел Печати настоящим извещает книгоиздательство «Опояз», что ему разрешается открыть розничный книжный магазин на нижеследующих условиях:
>
> 1) Вольная торговля книгами разрешается путем покупки старых книг у частных лиц и приема их на комиссию.
>
> 2) Книги покупаются и отпускаются следующей категории лиц: а) членам различных литературных, ученых обществ и организаций, б) профессорам, преподавателям и лекторам, в) студентам высших учебных заведений, слушателям различных курсов и вообще учащимся по предъявлении ими соответствующих документов, удостоверяющих принадлежность покупателей к перечисленным категориям лиц.
>
> 3) Под/Отдел Печати контролирует правильность вышеуказанного порядка отпуска и покупки книг[212].

На документе сохранилась надпись, сделанная от руки: «Получил. 18 ноября 1921. В. Ховин». Имя В. Ховина возникло здесь не случайно.

Официально издательство «Опояз» помещалось в редакции «Книжного угла» (Фонтанка, 5). Кроме того, несмотря на принципиальное непризнание им формального метода, В. Ховин был все же включен в члены ОПОЯЗа, по-видимому, именно для налаживания книжной торговли. Всего, по официальным данным, на 1 декабря 1921 года в ОПОЯЗ входило 13 человек: Вик. Б. Шкловский (председатель), Б.М. Эйхенбаум (тов. председателя), Ю.Н. Тынянов (секретарь), В.М. Жирмунский, Л.В. Щерба, С.И. Бернштейн, Б.В. Казанский, Л.П. Якубинский, А.Л. Векслер, Е.Г. Полонская, В.Г. Корди, Вл. Б. Шкловский, В.Р. Ховин[213].

Опоязовцы сотрудничали в возобновленном в ноябре 1921-го журнале «Книжный угол». В последних двух номерах (№ 7 и № 8) были опубликованы статьи Б. Эйхенбаума, Вик. Шкловского, Л. Якубинского, Вл. Шкловского и Ю. Тынянова (под псевдонимом Ю. Ван-Везен).

Помимо активной издательской деятельности жизнь ОПОЯЗа осенью 1921 — зимой 1922 года была насыщена различными выступлениями. На заседаниях общества читали доклады: В.В. Виноградов — «Стилистический анализ "Двойника" Достоевского», Л.Н. Лунц — «Время у Достоевского», А.Л. Слонимский — «Техника комического у Гоголя», М.К. Клеман — «Современные частушки», Л.П. Якубинский — «О поэтическом языке» и др.[214] Согласно хроникальной заметке:

> «Опояз» собирается еженедельно по воскресеньям в Доме Искусств, где члены его читают доклады каждый по своей специальности: Викт. Шкловский, главным образом, по теории сюжетосложения и теории романа, Б.М. Эйхенбаум и В.М. Жирмунский по вопросу мелодики и композиции лирических стихотворений, Б.В. Томашевский по вопросам метрики, О.М. Брик по вопросам звуковой инструментовки стиха. Кроме вышеупомянутых исследователей литературы, в работах «Опояза» принимают еще участие Л. Якубинский, Роман Якобсон, Сергей Бонди, М. Клеман, А. Слонимский, Лев Лунц и др.[215]

Также состоялись публичные доклады: В. Шкловский — «Герои Достоевского» (10 октября 1921, Вольфила), Ю. Тынянов — «Блок и Гейне» (17 октября 1921, Дом искусств), В. Шкловский — вступительное слово на 1-м вечере группы «Серапионовы братья» (19 октября 1921, Дом искусств), Б. Эйхенбаум — «Достоевский и Лесков» (20 октября 1921, Вольфила), Б. Эйхенбаум — вступительное слово о творчестве А. Ахматовой на вечере ее стихов (21 октября 1921, Дом литераторов), Б. Эйхенбаум — доклад «Судьба Блока» на вечере памяти А. Блока (22 октября 1921, Дом литераторов), В. Шкловский — вступительное слово на 2-м вечере группы «Серапионовы братья» (26 октября 1921, Дом искусств), А.Л. Векслер — «Композиция "Бесов"» (27 октября 1921, Вольфила), В. Жирмунский — доклад «Поэзия Александра Блока» (28 октября 1921, Дом литераторов), Б.В. Томашевский — «Пушкин и Буало» (29 октября 1921, Дом искусств)[216], Б. Эйхенбаум — вступительное слово на вечере А. Ахматовой (12 ноября 1921, физическая аудитория Петроградского государственного университета), Ю. Тынянов — «Новые литературные

течения на Западе» (27 ноября 1921, Дом литераторов)[217], Ю. Тынянов, В. Шкловский и Б. Эйхенбаум — «Евгений Онегин» (19? февраля 1922, Вольфила)[218].

С 15 октября 1921 года в литературной студии Дома искусств начались занятия. Наряду с лекциями А.Л. Волынского, И. Глебова (Б.В. Асафьев), М. Добужинского, Н. Пунина, К. Чуковского читались опоязовские курсы: Ю. Тынянов — «Образ и язык», В. Чудовский — «Повествовательная техника в русской литературе от Карамзина», В. Шкловский — «Теория романа»[219].

Следует отметить также активное участие опоязовцев в педагогической деятельности факультета истории словесных искусств, организованного осенью 1920 года при Российском институте истории искусств (РИИИ). В 1920/1921 учебном году среди других там преподавались курсы: Б.В. Казанский — «История римской литературы», Б.М. Эйхенбаум — «Русская проза XIX века», В.А. Чудовский — «Русский стих от Державина до Пушкина», В.М. Жирмунский — «Введение в изучение вопросов поэтического стиля», В.Б. Шкловский — «Теория сюжета»[220]. В 1921/1922 учебном году В.М. Жирмунский вел семинарий по теории поэзии и курс «Русская лирика последнего 30-летия», В.Б. Шкловский — курс «Теория романа» и семинарий по роману XIX века, Б.В. Томашевский — семинарий по русской метрике, С.И. Бернштейн — курсы «Лингвистические основы стилистики» и «Общая фонетика», Е.Д. Поливанов — курс «Введение в науку о языке», В.В. Виноградов — курс «Грамматика современного литературного языка», Б.М. Эйхенбаум — курс «Русская проза после Пушкина» и семинарий «Творчество Толстого», Б.В. Казанский — курс «Русская народная поэзия», В.А. Чудовский — курс и семинарий «Русский стих в пушкинскую эпоху», Ю.Н. Тынянов — курс «Архаические течения русской лирики XIX в.», А.Л. Слонимский — курс «Творчество Достоевского», С.И. Бернштейн и Ю.Н. Тынянов — семинарий по лексикологии русского поэтического языка[221] и др.

Весной (24 апреля 1921) при РИИИ было учреждено Общество изучения художественной словесности, председателем которого стал В.М. Жирмунский, секретарем — Б.В. Томашевский. В это общество вошли многие члены ОПОЯЗа (С.И. Бернштейн, Е.Д. Поливанов, Б.В. Казанский, Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум), а также другие литераторы и филологи, связанные с деятельностью факультета истории словесного искусства РИИИ[222]. По сравнению с ОПОЯЗом деятельность Общества изучения художественной словесности приобрела академический характер, составив «правый фланг» формальной школы.

В 1921 году состоялось 14 заседаний этого общества, на которых были прочитаны доклады: Б.М. Энгельгардт — «Лингвистическая теория Потебни», В.В. Виноградов — «Сюжет повести Гоголя "Невский проспект"» и «Композиция повести Гоголя "Нос"», Е.С. Кулябко — «Поэтика романтического пейзажа», В.М. Жирмунский — «Композиция лирических стихотворений», Ю.Н. Тынянов — «Достоевский и Гоголь», Б.М. Эйхенбаум — «Мелодика русского лирического стиха», В.Э. Сеземан — «Образность поэтической речи», Д.К. Петров — «Испанская лирика»,

Б.М. Энгельгардт — «Религиозная эволюция Достоевского»[223], В.М. Жирмунский — «Поэтика А. Блока», Ю.Н. Тынянов — «Блок и Гейне», С.И. Бернштейн — «Голос А. Блока»[224]. На открытых научных собраниях в январе—мае 1922 года были прочитаны 6 докладов: М.Л. Гофман — «Первая глава науки о Пушкине» (13 января 1922), акад. Н.А. Котляревский — «Некрасов» (29 января 1922), Б.М. Эйхенбаум — «Поэтические приемы Некрасова» (5 февраля 1922), В.М. Жирмунский — «Мелодика лирического стиха» (по поводу книги Б.М. Эйхенбаума) (2 апреля 1922), М.Л. Гофман "Египетские ночи" Пушкина» (7 мая 1922) и др.[225]

Одновременно, помимо деятельности ОПОЯЗа, факультета истории словесного искусства РИИИ и Общества изучения художественной словесности, вопросы поэтики разрабатывались также на словесном отделении Института Живого Слова. С.И. Бернштейн читал курс по теории декламации и вел семинары по изучению фонографических записей как материала для построения законов произнесения стиха; В.А. Пяст читал курс о фонической стороне стиха; Б.М. Энгельгардт — курс «Введение в эстетику слова», Б.М. Эйхенбаум — курс «Формы русской лирики от Жуковского до Фета»; В.А. Чудовский — «Метрика русского стиха»[226]. Кроме того, отдельные курсы читали также В.Б. Шкловский и Л.В. Щерба[227].

Активная деятельность ОПОЯЗа привела к тому, что в 1921 году методологические принципы новой литературоведческой школы получили достаточно широкое распространение. Школа формальной поэтики нашла значительное число последователей не только среди молодежи, но и в академических кругах. «Во многих городах, особенно столичных, — признавался харьковский литературовед, — значительная часть интеллигенции, интересующейся литературой и так или иначе сопричастной к ней, за "Опоязом", стоящим в настоящее время во главе течения, прокламирующего автономию искусства и воздвигающего культ его форме»[228].

Позиции приверженцев формального метода не были едины. Так, например, В. Жирмунский расходился с ОПОЯЗом в истолковании терминов «материал» и «прием», введенных опоязовцами вместо «содержание» и «форма». Если В. Шкловский и Р. Якобсон выдвигали самоценность «материала» и «приема», то Жирмунский считал «прием» телеологическим понятием, поскольку тот «предполагает обработку материала соответственно художественному заданию»[229]. Среди приверженцев формального метода назревало несколько группировок, более отчетливо проявившихся впоследствии. В период 1917—1921 годов разногласиям не придавалось большого значения. Как отмечал В. Жирмунский, «существенным казалось то, что нас объединяло: научный пафос открытия новой, мало исследованной области знания, обещавшей полное обновление школьной науки и обогащение ее целым рядом плодотворных проблем»[230]. Однако именно в 1921 году начались разногласия ОПОЯЗа с В. Жирмунским. По свидетельству жены Б. Эйхенбаума, расхождения В. Жирмунского с Б. Эйхенбаумом начались весной 1921-го и постепенно углублялись[231]. В. Шкловский в конце 1921 —

начале 1922 года писал О. Брику: «Посылаю тебе развертывание сюжета и книгу Жирмунского[232]. Мы считаем ее плохой. <...> Опояз работает как фабрика в Англии. По успешности. Но без труб. Постановили: 1) Опояз не школа (в смысле выучки и метода), 2) бить Жирмунского за учебники, 3) ждать конца Гражданской войны и статьи Брика»[233]. Согласно дневниковой записи Б. Эйхенбаума, 6 января 1922 года он «был у Жирмунского. <...> Перед уходом, в передней, заговорили о главном. Он в душе озлоблен, оскорблен. Называет меня "сектантом", упрекает в придирчивости к мелочам, говорит прекраснодушные фразы о "вечных ценностях" и т.д. Как странно! Мне скучно отвечать — человек не понимает истории. Думаю, что совсем с ним разойдемся — и, может быть, скоро. Выйдет статья в "Кн<ижном> углу" — момент для него решительный»[234].

Статья Б. Эйхенбаума «Методы и подходы», опубликованная в последнем номере «Книжного угла», содержала упреки Жирмунскому в методологическом эклектизме, инвентарно-каталогизаторском понимании формального метода и способствовала расслоению формальной школы на «левое» и «правое» крыло: к «левому» крылу относились В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, Р. Якобсон и др., а к «правому» — В. Жирмунский, В. Виноградов, Б. Ларин и др. Вместе с тем расслоение формальной школы не получило организационного оформления. Представители и того и другого крыла работали в одних и тех же учреждениях (разряд истории словесного искусства РИИИ) и состояли в одних научных обществах (Общество изучения художественной словесности при РИИИ).

К весне 1922 года у ОПОЯЗа имелись обширные книгоиздательские планы, включавшие работы Б.В. Томашевского «Пятистопный ямб Пушкина», С.И. Бернштейна «Голос Блока», Вл. Б. Шкловского «"О народной речи" Данте» (перевод с комментариями), сборник иностранных поэтик (около 15 книг), Ю. Тынянова «Семантика поэтического языка», сборник статей о Некрасове, сборник статей о Лескове, сборник статей «Арго и литературный язык». Кроме того, издательство предполагало «выпустить несколько беллетристических работ (стихи и художественная проза), интересных по разрешаемым в них формальным проблемам»[235]. Однако в марте 1922 года В. Шкловский неожиданно оказался под угрозой ареста и был вынужден по льду Финского залива перебраться в Финляндию[236], а оттуда — в Берлин. Книгоиздательские планы остались не реализованы.

В начале 1920-х годов формальная школа стала серьезным конкурентом для развивавшегося марксистского литературоведения, которое принципиально не могло согласиться с формальным методом опоязовцев и выдвигало в противовес ему свой социологический метод. В 1917—1921 годы теоретические вопросы марксистского литературоведения были разработаны еще слабо и не представляли пока серьезной конкуренции теориям ОПОЯЗа. Тем не менее путь к господству марксистского литературоведения лежал через победу над формальной школой. Именно это обстоятельство и обусловило дальнейшее развитие событий.

# МОСКВА

Поэтическая жизнь Москвы протекала более ярко и бурно, нежели в Петрограде, и события революционной эпохи получили здесь вполне созвучное поэтическое воплощение.

Сразу же после Февральской революции в Москву приехал В. Каменский, устроивший в театре Эрмитаж (Каретный ряд) «Республиканский вечер-лекцию» (26 марта 1917). На вечере В. Каменский выступал с чтением поэмы «Да здравствует родина Русь, счастливая наша республика» и произнес речь «Министерство искусств»[237]. В состоявшихся прениях, согласно Каменскому, выступали В. Гнедов, В.Р. Гольцшмидт, А.В. Лентулов, В.В. Маяковский и П.И. Субботин-Пермяк[238]. «Все говорили о необходимости вынести мастерство на улицу, дать искусство массам трудящихся»[239].

Вскоре после этого вечера В. Каменский вместе с В. Гольцшмидтом уехали в Пермь и совершили гастрольную поездку по уральским городам.

Следом за В. Каменским на гастроли в Москву приехал И. Северянин, также устроивший «Первый республиканский поэзовечер» (13 мая 1917) в зале Синодального училища (Б. Никитская, 13)[240]. В Москве, как и во многих городах, популярность Северянина была выше популярности других футуристов, что позволяло его импресарио устраивать больше поэзовечеров. Вслед за «первым республиканским» последовали поэзовечера в Политехническом музее (20 августа, 28 ноября, 6 [19] декабря 1917, 23 [10] февраля 1918)[241] и зале Синодального училища (10 [23] декабря 1917)[242], а также поэзоутро в кинотеатре «Форум» (24 [11] февраля 1918)[243]. В репертуар Северянина, согласно объявлениям, входили новые стихи и революционные поэзы, что, впрочем, не исключало чтения старых хорошо известных публике стихотворений.

Удалось найти отчет об одном из этих вечеров (23 февраля 1918). Согласно рецензенту, И. Северянин «был не в голосе и потому напевность ему не удалась, хотя у публики его успех был несомненен. Много позы, неискренности чувствовалось в выступлениях Игоря Северянина»[244]. Несмотря на то что в программе значилось сольное выступление Северянина, «выступали также Василий Каменский, Бурлюк, Маяковский и еще какой-то неведомый пиита»:

> Если нельзя отказать в некоторой оригинальности Вас. Каменскому и Маяковскому, то этого нельзя сказать о Бурлюке. Этот последний неприкрыто алчен и занят лишь саморекламированием, что очень коробит непривычного человека.
>
> Не назовешь красивым жестом подчеркивание необходимости запастись публике билетами на вечер для избрания короля поэтов, указание на имеющуюся в продаже биографию Каменского[245] и Бурлюка[246].

За период, в течение которого Северянину устроили в Москве 7 поэзовечеров, популярности Маяковского хватило только на 2 персональных поэтических вечера. Первый из них, состоявшийся в Большой ауди-

тории Политехнического музея (24 сентября 1917), включал доклад «Большевики искусства», а также чтение поэмы «Война и мир» и стихотворения «Революция»[247]. На следующий день он рассказывал в письме Л. Брик: «Вчера читал. Был полный сбор, только, к сожалению, не денег, а хороших знакомых. Доклад можно было спокойно начать не с холодного "граждане", а с нежного "дорогие Абрам Васильевич, Эльза и Лева!"»[248]. Остается только принять как факт меньшую популярность Маяковского по сравнению с Северяниным в 1917—1918 годы.

Второй персональный вечер Маяковского состоялся также в Политехническом музее через четыре с половиной месяца после первого и был посвящен чтению поэмы «Человек». Ему предшествовала своеобразная репетиция, состоявшаяся в конце января 1918 года на квартире поэта Амари (М.О. Цейтлин). Хроникальная заметка гласила:

> В квартире поэта А. недавно имел место интересный поэтический вечер, на котором присутствовали как представители состарившихся уже течений, Бальмонт, Иванов, Белый и др., так и «дерзатели», срывающие покров с будущего, — футуристы Маяковский и др. Следует отметить, что столкновение двух указанных крайностей привело к неожиданным результатам — к признанию «стариками» футуриста Маяковского крупным талантом[249].

Подробности вечера описаны во многих мемуарах и позволяют реконструировать это событие.

> В одном из арбатских переулков проживала супружеская чета. Муж — любитель-поэт, писал под псевдонимом «Амари», составленный из французского «a Marie», то есть «для Марии». Супруги «держали салон», широко открытый для поэтической братии. <...>
>
> В тот зимний вечер, в начале 1918 года, гостями их оказались чуть ли не все наличествующие в Москве поэты: тот же Бальмонт, Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Пастернак, Цветаева, Эренбург, Инбер, Алексей Толстой, Крандиевская, Ходасевич. Брюсова почему-то не было.
>
> Близко к полночи, когда уже было прочитано изрядное количество стихов, с опозданием явились трое: Маяковский, Каменский, Бурлюк. Маяковский коротко объяснил хозяйке, что их задержало какое-то выступление[250], что они идут с другого конца города[251].

> Краткое слово произнес Д. Бурлюк, указавший на то, что вечер этот явился важным и интересным именно потому, что на нем впервые встречаются два литературных поколения, причем здесь, несомненно, происходит исторический турнир, на котором хотя и подняты дружелюбно забрала, но вечные соперники впервые лицом к лицу видят друг друга[252].

> Прочел стихи о Стеньке Разине Василий Каменский, наивно вращая глазами и широко улыбаясь. Наступила очередь Маяковского. Он встал, застегнул пиджак, протянул левую руку вдоль книжной полки и прочел

> предпоследнюю главу «Войны и мира». Потом отрывки из поэмы «Человек». <...> Он читал неистово, с полной отдачей себя, с упоительным бесстрашием, рыдая, издеваясь, ненавидя и любя. <...> Все слушали Маяковского затаив дыхание, а многие — затаив свое отношение к нему. Но слушали одинаково все — и старики и молодые. Алексей Толстой бросился обнимать Маяковского, как только тот кончил. Ходасевич был зол. Маленькое кошачье лицо его щерилось в гримасу и подергивалось. Но особенно заметным было восторженное внимание Андрея Белого. Он буквально впился в чтеца. Синие, сапфирные глаза Белого сияли. Как только Маяковский кончил, Андрей Белый взял слово. Он сказал, что еще в годы мировой войны ждал появления «такого поэта» — с кругозором, распахнутым на весь мир[253].

О восторженной реакции А. Белого вспоминали также другие участники вечера Б. Пастернак и И. Эренбург:

> Большинство из рамок завидного самоуважения не выходило. Все чувствовали себя именами, все — поэтами. Один Белый слушал, совершенно потеряв себя, далеко-далеко унесенный той радостью, которой ничего не жаль <...>[254].

> Вячеслав Иванов иногда благожелательно кивал головой. Бальмонт явно томился. Балтрушайтис, как всегда, был непроницаем. Марина Цветаева улыбалась, а Пастернак влюбленно поглядывал на Владимира Владимировича. Андрей Белый слушал не просто — исступленно и, когда Маяковский кончил чтение, вскочил настолько взволнованный, что едва мог говорить. Его восторг разделяли почти все присутствующие. Но Маяковского рассердила чья-то холодная вежливая фраза. Так с ним всегда бывало: он как бы не замечал лавров, искал тернии[255].

> — Что ж, Володя, если *нас* признал такой поэт, как Борис Николаевич... — начал было с издевкой Бурлюк, но Маяковский только слегка повел на него бровями, слегка скосил глаза, и Бурлюк немедленно притих, ушел в угол и закурил трубку.
>
> Хозяйка позвала к столу. <...> После первой же стопки поднялся Бальмонт. Он очень легко пьянел. В руке у него была маленькая книжка. Он прочитал только что, тут же за столом, написанный, посвященный Маяковскому, сонет. <...> Маяковский доброжелательно улыбался, был немного сконфужен, попросил, чтобы Бальмонт отдал ему свое произведение[256].

После такой репетиции в Политехническом музее состоялся вечер Маяковского, посвященный чтению поэмы «Человек» (15 февраля 1918). Объявление о вечере гласило: «ВСЕМ. ВСЕМ. ВСЕМ. Каждый культурный человек <...> должен быть в Политехническом музее на великом празднике футуризма. <...> Пришедшие увидят: Рождество Маяковского. Страсти Маяковского. Вознесение Маяковского. Маяковский на небе. Возврат Маяковского. Маяковский векам. Вступительное слово скажет

отец Российского футуризма Д. Бурлюк. Председатель праздника мать Российского футуризма В. Каменский»[257].

Присутствовавший на вечере С. Спасский позднее вспоминал о чтении Маяковского:

> Приступает к подаче текста без всяких предварительных слов[258]. Вступление. Глава за главой. Умело распределяет голосовые силы. Чем дальше, тем резче и горячей. Толпа слушает, почти не дыша.
>
> Маяковский кончил. На эстраду вскарабкался Бурлюк. Ему надо закрепить впечатление. Увидя сидящего в первом ряду Андрея Белого, Бурлюк приглашает его говорить. Белый отнекивается, но от Бурлюка не спастись. Белый поднимается, потирает руки, оглядывается.
>
> Белый и сам превосходный оратор, но держится, на первый взгляд, застенчиво. Он говорит, словно думает вслух, и передвигается вдоль эстрады легкими, танцующими шагами. Маяковский смотрит на него сверху вниз и слушает очень внимательно. «Уже то, что Маяковский читает наизусть целый вечер, и так превосходно читает, вызывает у нас удивление». — Белый отмечает значительность темы. — «Человек — сейчас тема самая важная. Поиски Маяковского — поиски новой человеческой правды». Белый хвалит. Бурлюк разжигает обсуждение дальше[259].

Между тем еще в декабре 1917 года было задумано поэтическое состязание, в результате которого предполагалось избрание «трех триумфаторов поэзии»[260]. Этот замысел был реализован как вечер «Избрание короля поэтов» (27 февраля 1918), состоявшийся в Большой аудитории Политехнического музея. Согласно условиям состязания, звание короля поэтов присуждалось публикой. Все желающие выступить могли предварительно записаться в кассе музея. Король поэтов и кандидат в короли избирались сроком на один год[261], что, видимо, предполагало ежегодное устройство таких поэтических состязаний.

В ряде газетных и журнальных откликов на этот вечер живо описывалось происходившее на нем:

> Вчера в Политехническом музее состоялось избрание короля поэтов на 1918 год.
>
> Это был первый опыт литературного трибунала, непосредственного обращения к художественному инстинкту толпы, своего рода литературный конвент.
>
> Был избран президиум под председательством литературного критика П.С. Когана. В состав комиссии вошли поэт В. Каменский, художник Д. Бурлюк, клоун Дуров и др.
>
> Вечер начался вступительными речами В. Каменского, Маяковского и «отца русского футуризма» Давида Бурлюка.
>
> В. Каменский в своей речи подчеркнул убожество нашей русской действительности, обостряющее жажду красивого, культурного отдыха и стремление уйти в область фантастики, жажду радужного претворения красоты в жизнь.

Публика при входе в аудиторию получала избирательные записочки, на которых следовало написать фамилию поэта, достойного, по мнению избирателя, быть королем поэтов.

Более 12 молодых поэтов, еще совершенно неизвестных широкой публике, выступили с чтением своих произведений.

Было несколько заранее обреченных на безвестность, в силу своей преждевременной блеклости, но два-три мелькнуло яркой оригинальностью таланта.

Следует отметить утонченность стихов Елизаветы Панайотти, причудливую экзотику Стефана Окушко в его «Двенадцати сказках в кружевном циферблате судьбы» и, в особенности, суровую негу стиха испанского поэта Скала Дон-Бравино.

Патологическим ясновидением были овеяны поэмы слепого поэта Семена Симонова: «Свет» и «Дитя тьмы».

Во второй половине вечера артистка и поэтесса Наталья Поплавская с большим искусством прочитала стихи Валерия Брюсова, Бальмонта, Шершеневича, Анны Ахматовой и Александра Блока.

Теплый прием со стороны аудитории был оказан Игорю Северянину, прочитавшему только три своих стихотворения: «Весенний день», «Это было у моря», «Встречаются, чтоб разлучиться».

Грубый диссонанс вносили буффонадные выступления Маяковского.

Абсолютное большинство голосов — 273 — получил Игорь Северянин.

Негодование футуристов граничило с исступлением. Маяковский обиженно заявил, что он снимает свою кандидатуру в короли, а Давид Бурлюк объявил выборы неправильными, литературный конвент не соответствующим своему назначению, и предложил в ближайшем времени назначить переизбрание короля поэтов[262].

Избрание «короля поэтов», ассоциировавшееся с событиями политической жизни: недавним свержением самодержавия и разгоном Учредительного собрания, а также игравшее на общественных настроениях с характерной ностальгией по монархическим временам, все это настроило фельетонистов на шутливый лад.

Не пугайтесь! Ради Бога, не пугайтесь! — Игорь Северянин избран только королем поэтов и только на один год.

В качестве соискателей королевской короны выступили гг. Маяковский, Бурлюк, Каменский, Гольдштейн <В. Гольцшмидт?>, какой-то апаш с неприкрытыми подтяжками, который с неприкрытым цинизмом заявил, что «стихами своими он в публику смело плюет», и прочие бурлюки...

Публика аплодировала, свистала, ругала, стучала ногами, гнала артисток, читавших стихи Бунина и Блока с эстрады, словом, вела себя так, как и подобает публике, в которую «плюют стихами».

Вторым кандидатом на престол оказался г-н Маяковский и только третье занял Бальмонт[263], лично на этом скоморошьем состязании не присутствовавший (его стихи читала г-жа Поплавская). Часть аудитории, желавшая видеть на престоле г. Маяковского, еще долго, после избрания

Северянина, продолжала шуметь и нехорошо «выражаться» по адресу нового короля и его верноподданных[264].

В. Каменский читал на этом вечере отрывки из «Стеньки Разина»[265].

Гениальный Давид Бурлюк <...> с уверенностью опытного дрессировщика взошел на эстраду, презрительно поджав губы и поглядев на публику в серебряный лорнет, прокричал «стихи» о беременных мужчинах.

Не более и не менее.

Не успели смолкнуть аплодисменты, как пред очами восторженных юношей и девушек предстал г. Маяковский.

С добросовестностью неуклюжего семинариста он прочитал «Облако в штанах», к немалому удовольствию собравшихся.

Голос у Маяковского богатырский, но в жаркой аудитории он несколько терялся и звучал гораздо хуже <...>.

Продефилировал на эстраде еще добрый десяток трубадуров и миннезингеров, поэтов и поэтесс, всяческого звания и вероисповедания.

Читали они и о любви, и о Вечности, и о смерти, и о недрах земных, и о вершинах горних.

Юноши и девушки аплодировали, но чувствовалось, что это не то, что некто, отмеченный Роком, еще только грядет в полунощи!

И он пришел.

Зал дрогнул, заволновался и зашумел, как море в час прибоя.

— «Я гений, Игорь Северянин!..» — и настоящая буря восторгов прокатилась под старыми сводами.

— Это он, он, он!.. Он — наш король, а мы его подданные!.. Единственный!.. Державнейший!.. Преславный!.. Премудрый!..

И тысячи рук <...> потянулись к античным урнам, чтобы опустить в них четырехугольные знаки смиренного верноподданничества, и через каких-нибудь пять минут предопределенное от века свершилось:

— Король был избран!

На него возложили венок из искусственной брусники и под рев и вопли всего зала повели к золотому трону поэзии.

Бурлюк и Маяковский стали по бокам в качестве приближенных феодалов.

Оба они о чем-то шептались и зловеще перемигивались.

Так начинались обычные придворные интриги.

Но его королевское величество, король русских поэтов, был доволен:

— В конце концов, история справедлива! — с грациозной улыбкой сказал свите Игорь Северянин[266].

Через несколько дней вышел сборник «Поэзоконцерт», открывавшийся портретом Северянина с надписью: «Король поэтов Игорь Северянин». Кроме того, в Большой аудитории Политехнического музея состоялся последний поэзоконцерт И. Северянина (8 марта 1918)[267] при участии театральных артистов. На афишах также красовался его королевский титул.

> Не обошлось без инцидентов. Во время объявленного антракта футурист Маяковский пытался декламировать свои «произведения», но под громкий свист публики был вынужден покинуть эстраду[268].

В афишах сообщалось, что Северянин вскоре уезжает в Америку, однако это был лишь рекламный трюк. На самом деле Северянин уехал на дачу в Эстонию и после провозглашения Эстонией государственной независимости оказался за границей. Его участие в литературной жизни России прервалось на многие годы.

Между тем среди сторонников Маяковского стала муссироваться версия о подтасовке выборов «короля поэтов», будто устроитель вечера «пустил в обращение больше ярлычков, чем было продано билетов»[269]. Одновременно начавшаяся поэтическая игра в свержение «короля поэтов» продолжала пародировать события политической жизни: футуристы разыгрывали свою Февральскую революцию. Сначала появилось объявление: «Поэтная комиссия по ликвидации И. Северянина как короля поэтов объявляет, что митинг с выбор<ами> временн<ого> правит<ельства> состоится в пятницу <15 марта 1918> в кафе “Магги”. Билеты от 40 р. и дороже»[270]. То, что митинг был организован футуристами, не вызывает сомнений, поскольку именно они не желали признавать в Северянине «короля поэтов».

> Как и подобает истинному самодержцу — у него уже появилась «оппозиция Его Величества», благородную и выигрышную роль которой не без успеха исполняют футуристы. По последним известиям, оппозиция затевает дворцовый переворот: 3 марта (по старому стилю) <16 марта н. с.> Бурлюк, Маяковский и Вас. Каменский устраивают в той же многострадальной аудитории Политехнического музея утро революционной поэзии, лозунгом которого служит девиз: «против всяких королей!».
>
> Говорят, что король будет низложен и московским Парнасом начнет править совет поэтических депутатов. Надо надеяться, что переворот пройдет бескровно. Впрочем, поклонникам Игоря Северянина беспокоиться за судьбу его не приходится: «Его Величество» уже объявил о своем отбытии в Америку[271].

Каких-либо газетно-журнальных отчетов или воспоминаний об «утре революционной поэзии» и процедуре свержения «короля поэтов» не найдено. Возможно, к этому «утру» относится следующее краткое упоминание: «Не столь давно <...> Владимир Маяковский выступил с речью на тему: “Наше искусство — искусство демократии”. То, что он говорил, убедительно не было, когда же стал читать свою новую “вещь” — поэму “Человек”, пришлось поверить теоретически недоказуемому положению»[272].

Конечно, эти действия являлись не столько пародированием революции, сколько подражанием ей, попыткой разыграть и разжечь ее в сфере литературно-художественной жизни. Заметим, что в этой ситуации Северянин в отличие от Николая II все же не отрекся от своего

королевского звания, но зато, подобно Керенскому, уехал из города, не приняв боя.

## «Кафе поэтов» и другие поэтические кафе

Параллельно общегородским поэтическим выступлениям в Большой аудитории Политехнического музея и других залах Москвы футуристы осенью 1917 года на средства миллионера-булочника Н.Д. Филиппова, с которым подружился В. Каменский, оборудовали в помещении бывшей прачечной (угол Тверской и Настасьинского пер., 52/1) «Кафе поэтов». Пол был усыпан опилками. Интерьер кафе составляли эстрада и деревянные столы грубой работы. Стены, выкрашенные черной краской, были расписаны Д.Д. Бурлюком, В.В. Маяковским, Г.Б. Якуловым, В.М. Ходасевич и украшены цитатами из футуристических произведений[273].

> Бесцеремонная кисть Бурлюка развела на них беспощадную живопись. Распухшие женские торсы, глаза, не принадлежащие никому. Многоногие лошадиные крупы. Зеленые, желтые, красные полосы. Изгибались бессмысленные надписи, осыпаясь с потолка вокруг заделанных ставнями окон. Строчки, выломанные из стихов, превращенные в грозные лозунги: «Доите изнуренных жаб!», «К черту вас, комолые и утюги»[274].

Валентина Ходасевич рассказывала впоследствии:

> Мне было предоставлено под роспись по черному фону второе от входа помещение. <...> Я молниеносно придумала композицию из трех ковбоев в гигантских сомбреро, трех лошадей, невероятных пальм и кактусов на песчаных холмах. Это располагалось на трех стенах и сводах. <...> Получилось довольно забавно и быстро[275].

Кафе работало ежедневно. Публика съезжалась по окончании спектаклей. Ежевечерняя программа включала выступления певицы (сестра В. Гольцшмидта), «поэта-певца» Аристарха Климова, В. Гольцшмидта, Д. Бурлюка, В. Каменского, В. Маяковского. С января 1918-го в кафе начал выступать С. Спасский. Широко практиковались импровизированные выступления гостей из публики (артисты, певцы, танцоры, поэты, музыканты). Рекламные объявления гласили: «Ежедневное выступление футуристов Давида Бурлюка, Владимира Гольцшмидта, Владимира Маяковского, Василия Каменского и друзей искусства. ЭСТРАДА ВСЕМ!!! Программа с 9 до 1 ч. н.»[276]. Бурлюк читал «Утверждение бодрости» и «Мне нравится беременный мужчина», Каменский — «Стеньку Разина», Маяковский — одну из глав поэмы «Человек», «Оду революции» и другие стихотворения.

В глазах московского фельетониста происходившее выглядело следующим образом:

> В одном из переулков на Тверской открылось «Кафе поэтов». Открыли его футуристы, не столько, может быть, с целью свои стихи читать, сколько с целью что-нибудь «подработать»: плохо идут сейчас футуристические сочинения на книжном рынке! <...>
>
> Для того чтобы посмотреть и послушать футуристов, надо заплатить за вход 3 рубля. И ходят, и смотрят, и слушают, потому что теперь все равно денег девать некуда.
>
> Народу собирается много. Шумно, душно, накурено. На возвышении сидят «четыре кита» футуризма: Маяковский, Каменский, Гольцшмидт и Бурлюк. Они «занимают публику».
>
> Выступают очень странные «футуристы». Вот один — с напудренным лицом, подведенными глазами и даже с «мушками» на щеках <А. Климов?>. Другой — тоже «наштукатуренный» в лиловой рубашке с открытой шеей.
>
> Их сменяет Бурлюк, который разглядывает публику сквозь лорнет, читает стихи, начинающиеся такой дикой строкой:
>
> «Люблю беременного мужчину»...
>
> И далее докладывает публике, что он любит еще «беременную башню».
>
> Время от времени кто-нибудь из футуристов объявляет свой «бенефис», и по случаю такого «торжества» входная плата повышается уже до 5 рублей[277].

В середине декабря 1917 года Маяковский писал Брикам: «Москва, как говорится, представляет из себя сочный, налившийся плод, который Додя, Каменский и я ревностно обрываем. Главное место обрывания — «Кафе поэтов». Кафе пока очень милое и веселое учреждение («Собака» первых времен по веселью!). Народу битком. На полу опилки. На эстраде мы (теперь я — Додя и Вася до Рожд<ества> уехали. Хужее). Публику шлем к чертовой матери. Деньги делим в двенадцать ночи. Вот и все. Футуризм в большом фаворе»[278].

Под Новый год в Большой аудитории Политехнического музея был объявлен вечер «Елка футуристов» (30 декабря 1917), в котором предполагалось участие всех сотрудников кафе — Д. Бурлюка, В. Гольцшмидта, В. Каменского, В. Маяковского и др. В программе обещались: «Вакханалия. Стихи. Речи. Парадоксы. Открытия. Возможности. Качания. Предсказания. Рычания. Хохот». Желающие принять участие в украшении елки футуристов приглашались за час до начала с собственными игрушками[279]. По воспоминаниям очевидца, саму елку украсили по-футуристически «кукишами на кончиках веток», а наверху было «облако в штанах»[280]. Народу собралось много. Однако, как сообщал в письме Маяковский, «к началу вечера выяснилось, что из четырех объявленных на афише не будет Бурлюка, Каменского, а Гольцшмидт отказывается. Вертел ручку сам. Жутко вспомнить»[281].

Ежедневная совместная работа в кафе и наслоение коммерческих интересов на чисто товарищеские отношения провоцировали конфликты среди футуристов. Некоторые случаи чисто коммерческих операций проникали в печать:

> «Кафе поэтов» превратилось в спекулятивный уголок, где околпачивается доверчивая публика. Молодежь ушла от «поэтов», и кафе держится исключительно на «мычаниях» одного молодчика <В. Маяковского>, упражняющегося ежевечерне в наглых и циничных издевательствах над посетителями[282]. От поэзии, которой здесь и раньше было немного, осталась одна лишь кухня Филиппова. Во славу ее и в собственный карман и работают футуристы. <...>
>
> Между прочим, нам сообщают следующий эпизод из области футуристической спекуляции: «поэты» Б. <Д. Бурлюк?> и К. <В. Каменский?> обратились к известному московскому художнику М. с просьбой устроить одному из них «по-товарищески» большую картину. Художник отдал за бесценок крупную работу. Однако картина оказалась у московского купца Ф. <Н.Д. Филиппова?>, для которого господа футуристы «за комиссию» и приобрели ее. Передают, что жертвой этой гнусной спекуляции сделались и другие художники[283].

По воспоминаниям С. Спасского, поводом к конфликту между Маяковским и Гольцшмидтом послужили действия последнего, откупившего кафе у Филиппова тайно от других сотрудников: «В тот вечер Маяковский был мрачен. Обрушился на спекулянтов в искусстве. <...> Бурлюк умиротворял Маяковского, убеждая не срывать сезон»[284]. В середине января 1918 года Маяковский признавался Брикам: «<...> кафе омерзело мне. Мелкий клоповничек. Эренбург и Вера Инбер слегка еще походят на поэтов»[285]. Вероятно, в этот период разногласия Маяковского не только с Гольцшмидтом, но также с Бурлюком и Каменским были достаточно остры, поскольку появились даже сообщения о расколе среди сотрудников кафе:

> В «Кафе поэтов» раскол среди «дредноутов» футуризма. В кафе остаются только Вл. Маяковский и Вл. Гольцшмидт, два других «дредноута» — Давид Бурлюк и Василий Каменский покидают кафе и переходят в открывающееся большое кафе «Питтореск» (на Кузнецком мосту), которое обещает быть вторым оплотом московского футуризма[286].

До раскола дело все-таки не дошло, и совместная работа продолжалась. В. Гольцшмидт периодически читал в кафе лекцию «Солнечные радости тела» (25 февраля, 6 марта 1918)[287] с демонстративным разбиванием досок о голову[288]; устраивались «Борьба поэтов на кубок поэзии» (2 марта 1918)[289], «Маскарад у футуристов» (3 марта 1918)[290]. Выступали С.Д. Спасский, Т.Г. Мачтет, Л.И. Моносзон, В. Королевич и др. Однажды выступал И. Северянин[291]. В. Гнедова, участвовавшего в октябрьских боях в Москве, Д. Бурлюк приветствовал как «генералиссимуса русского футуризма»[291a].

Иногда в «Кафе поэтов» заходил Р. Якобсон, вспоминавший позднее:

> Публика была очень пестрая. Были действительно бывшие буржуи, которые слушали «Ешь ананасы, рябчиков жуй, день твой последний при-

ходит, буржуй!». Были люди с улицы, которые ничего не слыхали о поэзии, была интересующаяся молодежь. <...> В этот вечер вдруг выступил один анархист в какой-то странной, полувоенной форме. Он говорил: «Вот тут всякие стихи читали, а я вам расскажу, как я женился». И он прочел, с превосходной сказовой техникой, техникой балаганного деда, известный лубочный текст, который существует в разных вариантах восемнадцатого века, — издевательство над жалкой женитьбой и жалкой, уродливой, бедной, отвратительной женой. <...>

Меня иногда вызывали читать. Я читал свои переводы Маяковского на французский язык — «Облако в штанах» и «Наш марш». Маяковский читал по-русски, а я по-французски. <...> Потом я читал свой перевод на старославянский язык стихотворения «Ничего не понимают»: «Къ брадобрию приидохъ и рекохъ...»

Под конец вечера, когда уже было сравнительно мало публики, вдруг пришли чекисты проверять документы, выяснять, что за люди. У меня не то документ был недостаточный, не то никакого документа не было, и уже начали было мне докучать, когда вмешались в мою пользу, с одной стороны, Каменский — «Это же наш человек, он с нами работает...» — а с другой стороны, особенно сильно и внушительно, «футурист жизни» Владимир Гольцшмидт — и меня не тронули[292].

Между тем, пытаясь развернуть и разжечь революцию в литературно-художественной жизни, Бурлюк, Каменский и Маяковский 15 марта 1918 года издали «Газету футуристов» с манифестом, стихами и статьями. Вслед за Февральской и Октябрьской революциями футуристы провозгласили третью революцию, революцию духа. Соответствующий «Манифест летучей федерации футуристов» был помещен на первой полосе:

Старый строй держался на трех китах.

Рабство политическое, рабство социальное, рабство духовное.

Февральская революция уничтожила рабство политическое. Черными перьями двуглавого орла устлана дорога в Тобольск. Бомбу социальной революции бросил под капитал Октябрь. Далеко на горизонте маячат жирные зады убегающих заводчиков. И только стоит неколебимый третий кит *рабство Духа.*

По-прежнему извергает он фонтан затхлой воды — именуемый — *старое искусство.*

Театры по-прежнему ставят «Иудейских» и прочих «царей» (сочинения Романовых), по-прежнему памятники генералов, князей, — царских любовниц и царицыных любовников тяжкой, грязной ногой стоят на горлах молодых улиц. В мелочных лавчонках, называемых высокопарно выставками, торгуют чистой мазней барских дочек и дачек в стиле Рококо и прочих Людовиков.

И наконец, на светлых праздниках наших поем не наши гимны, а седовласую французскую марсельезу.

Довольно.

Мы пролетарии искусства — зовем пролетариев фабрик и земель к третьей бескровной, но жестокой революции, революции духа.

Требуем признать:

I. *Отделение искусства от государства.* Уничтожение покровительства, привилегий и контроля в области искусства. Долой дипломы, звания, официальные посты и чины.

II. Передачу всех материальных средств искусства: театров, капелл, выставочных помещений и зданий академии и художественных школ — в руки самих мастеров искусства для равноправного пользования ими всего народа искусства.

III. Всеобщее художественное образование, ибо верим, что основы грядущего свободного искусства могут выйти только из недр демократической России, до сего времени лишь алкавшей хлеба искусства.

IV. Немедленная, наряду с продовольственными, реквизиция всех под спудом лежащих эстетических запасов для справедливого и равномерного пользования всей Россией.

Да здравствует третья Революция, Революция Духа!

Д. Бурлюк, В. Каменский, В. Маяковский.

Миф о революции духа, по-видимому, главный авангардистский миф революционной эпохи, легший в основу большинства футуристических проектов утопического миростроительства. В 1918—1919 годах многим казалось, что старые законы уже не действуют, а потому развитие определяется исключительно волевыми актами. Еще недолгое напряжение революционной воли — и весь старый мир с его старыми законами рухнет, освободив место для построения нового прекрасного мира. Право старого закона уступит место праву волевого революционного акта, а искусство пойдет тем путем, который укажет ему воля поэта, художника-революционера.

В той или иной степени этой идеологии придерживались все деятели авангардистского движения, утверждавшие примат творческой воли над какими бы то ни было другими законами развития искусства. Мысли и действия людей революционного искусства определялись вертикалью: стремлением выпрыгнуть из существующего порядка вещей и перейти в другое измерение, которое подчинялось бы новому закону — революционной воле человека. Лозунг «революции духа» был обращен не к футуристам; революция уже давно стала душой футуризма. Призыв к революции духа — это призыв футуристов ко всему остальному миру.

Идея революции духа обрела неистовых приверженцев-публицистов, призывавших смести духовные оковы и пробудить художественную свободу в самой глуби народных масс. Ее подхватили художники и поэты. Наряду с духовными отметались все прежние границы, пределы и законы (пределы человеческого разума, границы искусств, государственные границы, законы природы и т.п.). Желали освободиться от всей старой упорядоченности мира, от всех связей, в нем установленных между вещами, человеком и природой. Мир желали превратить в хаос, отказаться от прежних ценностей и для нового мира творить новые ценности,

делать новые обобщения, открывать новые неожиданные и невидимые связи. Вместо смерти — воскрешение мертвых. Вместо государств пространства — государство времени. Вместо правительств — председатели земного шара. Вместо прежней архитектуры — летающие города, космические жилища. Вместо разноязычия — вселенский язык. Новый мировой порядок, новые законы устройства вселенной. Вместо старого демиурга — Председатель Мирового пространства.

Василий Каменский опубликовал «Поэму революции духа»:

Взметайте миры
Осужденные вечностью
Свой искрометный огонь —
Взлетайте орлы
Увлеченные млечностью
Ко мне на ладонь.

Я горю неизбывным пожаром
Мирового строительства,
Во славу престольности —
Пора владеть Земным Шаром
Революционного правительства
Единой раздольности.

Разве дело скрывается в том,
Чтоб поэмы писать на бумаге
Или чтоб Бог был один и был горд.
Я кричу и стучу в человеческий дом
Ради вольной отваги —
Эй бунтуй солнцевеющий город.

<...>

Мы боги — мы люди, — а не консервы,
Бросайте в огонь агонию
Тките в один канат нервы,
Влейте души в одну симфонию.

Сбылась красота бирюзовая
Есть на небо лестница —
Вы слышите — как ради зова я
Весь стал Истина — Провозвестница.

Дух могуч — непреложен и дюж,
Ищите у него милосердия —
Семья пролетарская — фабрика Душ —
Дорога Бессмертия.
Довольно от гнета ухать —

Долой барское тупорылье —
(Дайте купцам пол мести)
Восславляйте силу великого Духа —
Надо всенародное вольнокрылье
Вознести. Вознести. Вознести.

Конечно, это была утопия, одна из футуристических поправок к коммунизму, о которых говорил Н. Пунин. Но эта утопия имела мировоззренческое значение, и ее необходимо учитывать для понимания происходивших событий.

Провозгласив себя революционерами и вождями российского футуризма, совершившими переворот и свергнувшими «короля поэтов», Бурлюк, Каменский и Маяковский словно от лица поэтической власти опубликовали «Декрет № 1 о демократизации искусств (заборная литература и площадная живопись)». Объявлялась отмена «проживания искусства в кладовых, сараях человеческого гения — дворцах, галереях, салонах, библиотеках, театрах. <...> Свободное слово творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан. <...> Художники и писатели обязаны немедля взять горшки с красками и кистями своего мастерства иллюминировать, разрисовать все бока, лбы и груди городов, вокзалов и вечно бегущих стай железнодорожных вагонов. <...> Пусть улицы будут праздником искусства для всех. И если станет по слову нашему, каждый, выйдя на улицу, возвеличиваться, умудряться сознанием красоты взамен теперешних улиц — железных книг (вывески), где страница за страницей начертали свои письмена лишь алчба, любостяжание, корыстная подлость и низкая тупость — оскверняя душу и оскорбляя глаз. Все искусство — всему народу!»[293]. Маяковский в «Открытом письме рабочим» убежденно говорил, что «только взрыв Революции Духа очистит нас от ветоши старого искусства», «революция содержания — социализм — анархизм — немыслима без революции формы — футуризма», «для нас ясно — первая страница новейшей истории искусств открыта нами»[294].

«Газета футуристов» была расклеена на стенах домов. В тот же день (15 марта 1918) Д. Бурлюк прибил две картины к стене дома на Кузнецком мосту[295], а В. Каменский расклеил по Москве свой стихотворный «Декрет о заборной литературе, о росписи улиц, о балконах с музыкой, о карнавалах искусств». Впоследствии некоторые идеи «Декрета № 1», переосмысленные в агитационном плане, были реализованы большевиками. Что же касается непосредственной реакции на появление «Газеты футуристов», то самыми резкими критиками ее неожиданно оказались другие футуристы и футуристические группировки.

Борис Кушнер на манифест и «Декрет № 1» внимания не обратил и критиковал Бурлюка, Каменского и Маяковского за то, что они преподносят в качестве образцов нового искусства свои старые произведения[296].

Представители старой интеллигенции рассматривали «Газету футуристов» как реакцию на избрание «короля поэтов»: «<...> провалившись на выборах в короли, жизнерадостные юноши немедленно отвергли недавний монархический идеал. <...> На смену явилась модная классовая идеология»[297]; или же акцентировали внимание на саморекламном аспекте и взаимных похвалах[298].

Но наиболее последовательными критиками «кафейной» деятельности футуристов в целом и их газеты в частности оказались анархо-футуристы. Тон был задан неким анархо-футуристом, укрывшимся под псевдонимом Баян Пламень. Он упрекал «кафейных» поэтов-футуристов за участие в выборах «короля поэтов», усматривая в этом сдачу «позиций анархического бунта», а также «уродливые формы угодливости, пресмыкания и служения богатой пресыщенной буржуазии». Он призывал отряхнуть «с ног своих прах буржуазных гостиных и кафе-концертов», продолжить путь революции, путь мятежа[299].

К. Малевич счел упрек поэтам-футуристам вполне справедливым. По его мнению, «избрание королей, солдат, министров от искусства, также устройство всякого рода кафе есть контрреволюция в искусстве»[300].

В том же духе высказался В. Татлин: «Я согласен с вами, что футуристы слишком заняты кафе и вышивками разного рода качества для императоров и дам»[301].

А. Моргунов, также причислявший себя к художникам-анархистам, утверждал, что «нужно самим идти к массам и знакомить их с новыми творческими формами, а не заниматься развлечением скучающей буржуазии устройством различных вечеров, выборов, перевыборов королей поэтов и коммерческих предприятий — кафе. Довольно пугать и забавлять буржуазию!»[302].

В целом анархо-футуристы (в большинстве — художники-беспредметники), видимо, считали себя «более чем футуристами», раскрывавшими «новые страницы искусства в новых зорях анархии»[303]. Во всяком случае, они были более последовательны в своих антибуржуазных убеждениях по сравнению с «кафейными» поэтами-футуристами. Несмотря на то что «Газета футуристов» была вполне анархистским изданием и призывала к «отделению искусства от государства», А. Родченко от имени анархо-футуристов заявил: «Газета футуристов — это газета трех футуристов-диктаторов. Нелепы федерации, ассоциации, коллегии троих. Большевики футуризма! Государственники футуризма! Троцкие футуризма! Так издайте же второй номер, где подпишите мир с эстетизмом буржуазии[304]. Издайте декрет о расстрелах более крайних новаторов, "анархо-бунтарей", — чем вы»[305].

Впоследствии Малевич упрекал Маяковского, Бурлюка и Каменского за то, что те «погрязли на задворках предметности», «искусство сделали шарманкой ремесла»[306]. На всех трех поэтов повесили ярлык «осалонившиеся футуристы»[307].

В некоторых буржуазных газетах появились саркастические заметки, комментировавшие нападки анархо-футуристов на своих же товарищей. Но А. Моргунов довольно резко отпарировал: «Если мы критикуем футу-

ризм, то только потому, что переварили его. <...> И знайте, что в борьбе с вашей мещанской пошлостью вкуса мы сомкнем ряды, и ближайшие к нам будут футуристы»[308]. Одновременно против травли Маяковского, Бурлюка и Каменского анархо-футуристами выступил И. Клюн[309]. Полемика была прекращена, но нельзя не отметить известной правоты анархо-футуристов: если уж выступать с антибуржуазных позиций, то незачем эпатировать эту буржуазию в кафе, а лучше обратиться непосредственно к рабочим.

Трудно сказать, каков был источник доходов у анархо-футуристов, но коммерческий характер «Кафе поэтов» определенно привязывал Бурлюка, Каменского, Маяковского и Гольцшмидта к сотрудничеству в нем. О том, как это выглядело весной 1918 года, можно судить по рассказу одного из фельетонистов:

> Где-то в темном переулке вы еще издали слышите гул и рев сквозь закрытые окна. Вы открываете дверь и попадаете в чад, духоту и смрад заплеванной пещеры, размалеванной с каннибальской любовью к бусам и кольцам в носу; слышите зычный вой Маяковского, который всего за семь рублей вашей входной платы напомнит вам о том, что извозчики в Москве стали дороги и возвращаться домой придется пешком.
>
> Давид Бурлюк, благоухая тройным одеколоном и глядя на вас сквозь лорнет, уплотнит вас парой славных стишков о «беременном мужчине».
>
> Девица рядом, «сильно видовая, в красках», нажмет вам каблучком на ботинок, а сарт[310] в полосатом халате потребует на бис Маяковского. И сей молодой человек, под апаша, с красным шарфом и в кепке, со звериным осклабом и легкими в шестнадцать лошадиных сил, громит буржуазное искусство за те же семь рублей входной платы, из-за которой между исполнителями поднимается еще до ухода публики у входа далеко не демократический спор[311].

Как своеобразное самооправдание Маяковского, его попытку отмежеваться от коммерческой стороны деятельности кафе, можно рассматривать название фильма «Не для денег родившийся», сценарий которого был написан самим Маяковским, а ряд эпизодов происходил в «Кафе поэтов». В картине снимались В. Маяковский, Д. Бурлюк, В. Каменский[312], С. Спасский[313], Г. Сидоров-Окский[314], Л. Гринкруг[315] и др.

По имеющимся сведениям, весной 1918 года в «Кафе поэтов» однажды выступал Хлебников:

> Он сидел в кафе в черной сатиновой куртке с высоким воротником. <...> Бурлюк сразу же поволок его выступать. Хлебников покорно вышел.
>
> Он стоял на эстраде, словно загнанный в угол электрическими лучами. Он что-то бормотал про себя. Публика, оглянувшаяся на него, когда Бурлюк назвал его Председателем Земного шара, сразу же потеряла к нему интерес[316].

Кроме того, по свидетельству В. Каменского, в один из вечеров появился композитор Сергей Прокофьев. «Он вбежал на эстраду, жар-

ко пожал нам руки, объявил себя убежденным футуристом и сел за рояль. <...> Маэстро для начала сыграл свою новую вещь "Наваждение". Блестящее исполнение, виртуозная техника, изобретательная композиция так всех захватили, что нового футуриста долго не отпускали от рояля»[317]. Одновременно, по сообщениям газет, «футуристы избрали композитора Прокофьева, которого считают "своим", в "председатели земного шара"»[318]. Маяковский подарил Прокофьеву свою книгу «Война и мир» с надписью: «Председателю земного шара от секции музыки — председатель земного шара от секции поэзии»[319].

«Кафе поэтов» просуществовало до середины апреля 1918 года. Последний вечер, посвященный закрытию кафе (14 апреля 1918), состоялся через два дня после разгрома большевиками московских анархистских организаций[320].

Это был высокоторжественный день — закрытие «Кафе поэтов». Мотив (официальный) — отъезд «китов» футуризма в провинцию частью для высококультурной миссии внедрения будущего искусства в сердца и головы коснеющих в «буржуазных» предрассудках провинциалов, частью для выполнения своего провинциального назначения, лозунг которого, хотя и вульгарен, но правдив: «Гони монету!».

Или более литературно: «Сарынь на кичку!» — по В. Каменскому (средний кит).

Торжество началось с того, что приходившим предлагали внести 10 рублей за вход.

Предвкушая «гала-программу», гости сию контрибуцию беспрекословно платили.

Самое выполнение программы началось не сразу: были сперва выпущены разведчики — пара маленьких поэтов. Затем Маяковский объявил себя распорядителем вечера и в причудливых стихах обругал всех собравшихся. Далее было возвещено прибытие Д. Бурлюка.

— Вот сверкая жерлами орудий, кряхтя обшитыми сталью боками, как могучий дредноут, выплывает Бурлюк, — возгласил одетый в желтую кофту Маяковский.

Дредноут прочел «Беременного мужчину» и предложил собравшимся подвести итоги плодотворной деятельности «Кафе Поэтов» за истекший сезон.

Вступительное слово сказал В. Маяковский.

«Мы, усложняя искусство, в то же время стремимся к известной демократизации его» — вот смысл речи Маяковского.

«Что касается будущего, то оно несомненно за футуризмом, и оказать поддержку новому искусству может наш высокий гость — комиссар народного просвещения Ан. Вас. Луначарский», — закончил оратор.

Все невольно оглянулись. За одним из столов сидел, действительно, комиссар[321]. Вынужденный отвечать, он вышел на эстраду.

С первых же слов своей речи он захватил публику. Чувствовался настоящий, опытный в элоквенции оратор. Речь Луначарского, произнесенная с большим подъемом, была интересна: комиссар отнюдь не счел себя

обязанным быть любезным с хозяевами и, жестоко раскритиковав кричащие и неэстетично-рекламные приемы футуристов, их презрение к классикам, их желание казаться анархистами во что бы то ни стало, презирая буржуа и в то же время служа ему, в заключение слегка подсластил пилюлю, заметив, что искренность Маяковского может увлечь массы и дать футуризму оттенок народности.

Краткая, но выразительная речь Луначарского вызвала гром аплодисментов.

Во-первых, потому, что это была речь. Настоящая речь.

Во-вторых, комиссар оказался человеком, а не пугалом, не букой.

А в-третьих, почти ни звука о политике.

Зато лица, приехавшие с комиссаром и пожелавшие говорить, вызвали неудовольствие гостей и хозяев; речи, прекрасные на политическом митинге, непригодны на собрании, как-никак, а кружка художников.

Конечно, была пара очередных скандальчиков и лай Бурлюка, после чего «Кафе» закрылось до осени[322].

Журналист ошибся. «Кафе поэтов» закрылось совсем. В помещении его разместилась Московская федерация анархистских групп и устроила там склад своей литературы[323].

В. Гольцшмидт по-своему отметил окончание работы кафе, поставив самому себе памятник в цветнике на Театральной площади. Произошло это на следующий день после закрытия «Кафе поэтов» 15 (2) апреля 1918 года во втором часу дня.

К этому времени в сквере, напротив Большого театра, собралось достаточно народу: футуристы, «подфутуристники», из «неопределенных» юношей и девиц, и вообще публика, которая прослышала, что готовится скандал. <...>

И вот к скверу подкатывает Гольцшмидт «в натуральную величину»: в шелковой рубахе с открытой шеей и, кажется, с серьгой в ухе. <...>

И «памятник» на извозчике привез: пьедестал и фигуру[324].

Остальные — прочие футуристы зааплодировали и закричали не то «ура», не то «караул».

Гольцшмидт стащил «памятник» с извозчика и стал его устанавливать на клумбе.

Небольшая фигурка из гипса изображает «великого футуриста» совершенно голым с поднятым кверху лицом. А внизу — собака, которая хватает «великого» за пятку.

— Почему вы держите голову кверху? — спрашивает кто-то. <...>

— Это я иду навстречу солнцу!

— А собака для чего?

— А это общественное мнение!

Театральный сквер на некоторое время превращается в филиальное отделение «желтого дома».

Футуристы читают около «памятника» стихи, часть публики смеется, часть возмущается. <...>

> Позорище кончилось. Футуристическая орда растаяла. На клумбе остался стоять голый Гольцшмидт[325].

Событие было отражено Гольцшмидтом в стихах:

> Свой памятник протест условностям мещанства
> Себе гранитный ставлю монумент.
> Я славлю вольность смелого скитанства,
> Не нужен мне признанья документ.

Памятник простоял недолго. Часа через два после открытия его то ли кто-то стащил, то ли расколотили мальчишки[326].

> Стоит он миг, живет веками
> Мне все равно, не в этом цель.
> Сегодня радости о камень
> Я разбиваю в карусель[327].

В соответствии с объявленным при закрытии «Кафе поэтов» отъездом футуристов в провинцию Д. Бурлюк уехал к семье в Башкирию[328], В. Гольцшмидт в конце апреля 1918-го уже выступал в Нижнем Новгороде. В. Каменский, каждое лето проводивший в деревне, по-видимому, также уехал из города. Только Маяковский еще на пару месяцев остался в Москве, так как снимался в кинолентах «Барышня и хулиган» и «Закованная фильмой».

Между тем поэтический бум, охвативший Москву, проявился не только в «Кафе поэтов». Его проявлениями стали также многочисленные поэтические кафе, возникшие весной 1918 года и ярко определившие одну из форм литературного быта этого времени.

30 января (12 февраля) 1918 года открылось созданное на деньги Н. Филиппова и переданное предпринимателю М.М. Шлуглейт кафе «Питтореск» (Кузнецкий мост, 5). В оформлении кафе активное участие принимал Г.Б. Якулов. Под его руководством работали художники В. Татлин, А. Родченко, С. Дымшиц-Толстая, Н. Удальцова, Л. Бруни, Б. Шапошников и др.[329] На открытии выступали Д. Бурлюк, В. Каменский и В. Маяковский[330]. Впоследствии ежевечерняя программа состояла главным образом из театральных и эстрадных выступлений. Лишь 1 мая 1918 года в «Питтореске» состоялся поэтический вечер Маяковского. Предыстория этого вечера такова. Некоторые молодые московские филологи (В. Нейштадт, Р. Якобсон, А. Буслаев) перевели ряд произведений Маяковского на английский, французский, немецкий и старославянский языки. Во второй половине апреля 1918 года они встретились с Маяковским и решили, что чтение этих переводов лучше всего организовать в день международного рабочего праздника. Афиша гласила: «Я, Владимир Маяковский, прощаюсь с Москвой. 1) Я произнесу в честь друзей моих великолепную речь: “Мой май”. 2) Ольга Владимировна

Гзовская прочтет мои стихи "Марш" и др. 3) Блестящие переводчики прочтут блестящие переводы моих блестящих стихов: французский, немецкий, болгарский. И наконец: 4) Я сам прочту стихи из всех моих книг: "Война и мир", "Облако в штанах", "Человек", "Простое как мычание", "Кофта фата". По окончании меня можно чествовать. Билеты (500) в кафе "Питтореск" от 3 до 7 час. вечера ежедневно и у меня (если встречусь). Билеты бесплатно»[331].

Участвовавший в вечере В. Нейштадт вспоминал:

Афиша сыграла свою роль. К началу выступления свободных мест в зале не осталось.

Было неуютно и сначала холодно, холоднее, чем на улице. Публика не снимала пальто. Все равно!

Маяковский начал вступительное слово. Говорил он о революции и о роли поэта в революции. Слушали его недоверчиво, настороженно. <...>

Маяковский кончил свою речь. Мы стали читать переводы. Приняли нас довольно дружелюбно. Хотя одобрения заслуживали, пожалуй, только переводы Якобсона. <...>

Наступил черед кинуть в зал старославянскую бомбу. Начинял ее Якобсон, прочно владевший тайнами древнего языка. Но читать перевод почему-то было поручено мне[332], и я выучил текст наизусть, поупражнявшись в произношении носовых звуков («юсов»), гласных неполного образования («ъ» и «ь») и т.д.

В последнюю минуту я было струсил. Но Маяковский сказал решительно: «Давайте Мефодия[333]», — и я шагнул на эстраду.

— Сейчас вы услышите самого живого поэта на самом мертвом языке, — выпалил я и зашаманил по-славянски. Вот что слушал тогда странно притихший зал:

К брадобрию придох и рекох
Хошту отьче да причешеши ми уши.
Гладк бысть н стал есть иглив
Длгомь ликомь акы крушька есть.
Неразумьн. Рыждь. Скакашя словесе.
Метаашесе же руг пакы и пакы
И се длго смеяашесе глава нека.
Вздымаюштися акы рдкы стара[334].

<...> Едва я кончил читать, в зале поднялось настоящее возмущение.

— Что это такое?.. Издевательство!.. Переведите эту тарабарщину!..

Кричали, свистели, топали. Я растерялся. Но рядом со мной выросла надежная фигура Маяковского. Он поднял руку, и зал успокоился.

— Не понимаете? — спросил Маяковский.

— Не понимаем, — ответили в зале.

— Я тоже не понимаю.

Смех. Кто-то крикнул:

— Прочтите по-русски.

— Имел в виду, — парировал Маяковский. — Читаю эти стихи, как они написаны мною: на великолепном русском языке.

И начал:

Вошел к парикмахеру, сказал — спокойный:

«Будьте добры, причешите мне уши» и т.д.

Кончил. Зааплодировали.

— Понятно? — спросил Маяковский.

— Понятно! (Ответили дружно.)

— А говорят, Маяковский непонятен. Есть вещи куда непонятнее.

Движением руки остановил поднявшееся в зале оживление:

— Читаю стихи, понятные даже детям: «Революция. Поэтохроника».

Читал с огромным подъемом, вдохновенно. И когда прозвучали заключительные строки <...>, зал, покоренный силою и страстностью поэтического выражения, ответил овацией.

Маяковский читал еще много. Его подстегивал неожиданно огромный успех. Потом он блестяще отвечал на вопросы. <...>

Но когда Маяковский начал раздачу книг, все бросились к эстраде. Установилась очередь. Первая очередь за книгами, которую мне пришлось видеть. На эстраде штабелями лежали: «Облако в штанах», «Война и мир», «Человек». Оранжевые, голубые, зеленые обложки. <...>

Когда мы выходили, к нам подошел пожилой человек в крылатке. Отрекомендовался учителем математики и любителем поэзии. Сказал несколько комплиментов Маяковскому. Потом произнес, вздыхая: «Только зачем вы русскую грамматику ломаете?»

— Я ее не ломаю, а создаю, — ответил Маяковский. <...>

— Ну дерзайте, молодой человек, — сказал математик и откланялся[335].

Популярность футуризма в Москве была настолько велика, а поэтическая молодежь столь подвержена его влиянию, что возникшая в середине января 1918 года группа молодых поэтов «Зеленое яблоко», во главе с В. Королевичем, Л. Моносзоном и другими, выступавшими до этого в «Кафе поэтов», сочла необходимым заявить, что «ничего общего с футуризмом не имеют» и стремится «освободиться от властного ига футуризма»[336].

Одновременно другая группа молодых поэтов (Г. Владычина, Е. Бучинская, С. Заров, Н. Захаров-Мэнский, Б. Черный, С. Рексин, А. Кусиков и др.) устроила в конце января 1918 года «Живой альманах»[337]. В течение января—февраля 1918-го обе группы сблизились и устроили в Малом зале Консерватории совместный вечер (1 марта 1918). Согласно объявлению, доклад на тему «Молодая поэзия» читал Л. Никулин, со стихами выступали Е. Бучинская, Н. Поплавская, Н. Серпинская, Л. Столица, С. Заров, В. Королевич, А. Кусиков, К. Липскеров, Л. Моносзон, Л. Никулин, С. Рубанович, С. Тиванов[338].

Малый зал консерватории был переполнен.

Вечер поэтов, в котором вступительное слово о «молодой поэзии» произнес Лев Никулин, был разнохарактерен.

С большим искусством прочитала свои стихи Н. Поплавская. Оригинальна была в своем восточном костюме Е. Бучинская, босиком декламировавшая стихотворения Кусикова и Зарова. Хорош был артист театра Корша <Б.> Раневский, прочитавший несколько стихотворений Вл. Королевича. Из молодых поэтов с большим успехом выступили: <С.> Тиванов, В. Шершеневич, А. Кусиков, С. Заров, Вл. Королевич и Л. Никулин, удачно передавший отрывок из своей поэмы «Булонский лес». Поэтесса Н. Серпинская и поэт Л. Моносзон своими футуристическими стихами лишь развеселили публику[339].

Другие обозреватели дополняли:

Господи, прости их! Они, действительно, очень молодые, даже совсем зеленые. И потом, — они не поэты, а комильфотные моложавые люди с математическими проборами.

Разве можно назвать поэзией то, что читали Моносзон, Королевич, Кусиков, Серпинская, Заров? Они сами сознаются, что душа у них — «тряпочка», что без одеколона и пудры им не прожить; они не выносят войны и «таких» ужасов, но вместе с тем они не прочь иногда погаерствовать (конечно в шутку) a la апаш. Где же им быть поэтами![340]

Отмечалось также «расшаркивание некоторых "поэтов" перед Маяковским, Бурлюком и В. Каменским, как всегда не без помпы явившихся на вечер»[341]. Для поэтической молодежи эти футуристы стали уже мэтрами.

Стремление молодежи к самоопределению и, очевидно, к некоторому заработку вылилось в организацию этой группой «Живых альманахов», которые стали устраиваться в кафе «Музыкальная табакерка» (угол Петровки и Кузнецкого моста). Первый «Живой альманах» состоялся 18 (5) марта 1918 года[342]. Кафе было переполнено публикой.

Вступительное слово, конечно, о поэзии и поэтах мило прокартавил Влад. Королевич.

Стильный рассказ — «Московская принцесса» — прочел С. Ауслендер, рассказ понравился публике более, чем чтение.

Далее читал молодой поэт <С.> Спасский, декламировал Блока артист Б. Раневский.

Публика не скучала[343].

Согласно объявлению, читали также В. Шершеневич, Л. Никулин, В. Лидин и др.[344]

Кафе «Музыкальная табакерка» — несомненно, та золотая середина, которая столь любезна обывательскому сердцу.

«Кафе поэтов», куда от скуки потянулись, с тайной мыслью посмеяться над забавным представлением (живой Маяковский, произносящий непечатные слова, или Д. Бурлюк, поющий «беременного мужчину») <...>, в

«Кафе поэтов» слишком уж нападают на буржуя, кушающего рябчика и жующего ананас!

И вот «буржуй» сбежал от футуристов в «Кафе Питтореск». Но здесь оказалось все чересчур чопорным и скучным: серьезные музыканты играют серьезную музыку. <...>

Но, попав в «Музыкальную табакерку», обыватель нашел наконец золотую середину. <...> Тут никто никого не ругает, и здесь, вместо Грига и Чайковского, можно без скуки послушать стихи Игоря Северянина.

Ничей вкус не будет оскорблен: редакторы «Живых альманахов» подобрали сотрудников не слишком «левых», но и не слишком «правых». <...>

Содержание «Альманаха» оказалось пестрым. Впрочем, это и понятно: на всякий вкус. Начали Александром Блоком, кончили П. Потемкиным. Середину заполнили: совсем еще зеленый, но с хорошей остротой С. Спасский, Рюрик Ивнев, Вад. Шершеневич, Вл. Королевич, С. Ауслендер <...>.

Стихи Р. Ивнева и В. Шершеневича — несомненно, лучшее во всем «Альманахе». Настоящий успех, однако, имели не они, а Игорь Северянин[345].

Касаясь выступлений Р. Ивнева в «Живых альманахах» при одновременном его сотрудничестве в «Известиях ЦИК», где он писал передовицы, газетчики иронизировали по поводу трудной совместимости этих занятий: обещать «раздавить гидру контрреволюции» и читать утонченные стихи для буржуазии[346].

«Музыкальная табакерка» стала, видимо, серьезно соперничать с «Кафе поэтов», и футуристы решили по-своему показать конкурентам, «кто в доме хозяин». В «Музыкальной табакерке» как раз был организован «Вечер эротики» (2 апреля 1918) с участием В. Брюсова, Л. Столицы, К. Липскерова, Е. Бучинской, В. Королевича, В. Шершеневича. С. Рубановича. В программе значились переводы римских поэтов и неизданные стихи Пушкина[347].

За одним из столиков развалился с сигарой в зубах футурист Маяковский, перевязавший шею вместо галстука красным бантом[348].

«Музыкальная табакерка» была переполнена публикой, привлеченной анонсом, обещавшим «вечер эротики» с участием В.Я. Брюсова.

Программа открылась вступительным словом г. В. Шершеневича «Похороны любви»[349]. Ряд трескучих парадоксов, перемешанных с фактами, и патологически-лакейских воспоминаний и преданий о жизни великих людей покоробил довольно смешанную и невзыскательную аудиторию.

Докладчика, утверждавшего, что «любовь есть профессионализм человечества», наградили шиканьем.

Дальнейшая программа «вечера эротики», составленная пестро, претенциозно и неловко, отнюдь не искупила первого неблагоприятного впечатления. <...> Эротика, поднесенная в современной табакерке, не тронула никого и никак.

> Кончился бы вечер, и с плеч долой, но в дело вмешались прижившиеся в Москве футуристы — Маяковский, Бурлюк и компания.
>
> Движимые якобы чувством благородного негодования, вступились поэты из Настасьинского переулка за погребаемую и поруганную любовь, и пошла писать губерния.
>
> Публика, движимая желанием вознаградить себя за потерянное время и деньги, просила футуристов принять участие в программе.
>
> Но запротестовали исполнители табакерки, грубо и вульгарно отсылавшие желающих послушать Маяковского в кафе, где тот выступает, заверяя, что цены там такие-то.
>
> Загремел Маяковский, и начался скучнейший словесный турнир, длившийся вплоть до закрытия.
>
> Противники кричали, угрожали, обвиняли друг друга в неблаговидных поступках, брали слова обратно и так доходили до хрипоты[350].

Тактика обструкции, возведенная в систему, принесла свои плоды. В «Музыкальной табакерке» состоялось еще несколько поэтических вечеров: вечер В. Королевича (4 апреля 1918)[351], «Второе издание альманаха “Эротика”» (9 апреля 1918)[352], «Альманах “жеманников”» (10 апреля 1918)[353], «Вечер импровизаций» (12 апреля 1918)[354] и др. Участники альманахов пытались защищаться от постоянных футуристических нападок, требуя, чтобы администрацией «был установлен вход в кафе лишь по записи»[355]. Но администрации было невыгодно ограничивать вход посетителей. В результате вся группа поэтов 16 апреля 1918 года прекратила выступления в «Музыкальной табакерке» и перешла в кафе «Десятая муза» (Камергерский пер., 1). Причина бегства называлась только одна: изводили футуристы с Маяковским во главе[356], естественно, что в такой атмосфере «выступления поэтов, интимные и чуткие, становились совершенно невозможными»[357].

Вечера «Живых альманахов» в «Десятой музе» начались 21 апреля 1918 года с прежним составом участников: В. Брюсов, С. Ауслендер, Л. Столица, К. Липскеров, В. Шершеневич, В. Королевич, Л. Ненашева, С. Рубанович, Н. Поплавская и др.

> Интимно и уютно устроилось теперь в кафе «Десятая муза» основное ядро поэтов и артистов быв. «Музыкальной табакерки».
>
> Перекочевав сюда после футуристического урагана, пронесшегося в ней, и своего рода «захвата власти» ражим детиной <В. Маяковский>, на беду упавшим с «облака в штанах», они завели строгий порядок: вход только по записям[358].

Спрятавшись, таким образом, от Маяковского, поэты устроили в «Десятой музе» «Альманах легкомыслия» (24 апреля 1918)[359], «Альманах весны» (25 апреля 1918)[360], «Вечер жеманников» (26 апреля 1918)[361], «Вечер импровизаций» (30 апреля 1918)[362], «Вечер избрания инфанты поэтесс» (5 мая 1918)[363] и другие выступления. Впрочем, Маяковскому после закрытия «Кафе поэтов» и отъезда Д. Бурлюка и В. Каменского

из Москвы незачем уже было гонять «жеманников» по Москве. Он вполне мог удовлетвориться достигнутым результатом.

Вечера в «Десятой музе» проходили без отклонения от намеченной программы, без скандалов, без эпатажа. Поэты и поэтессы честно читали свои стихи, но, по мнению публики и журналистов, читали плохо[364], так что приходилось даже ставить им в пример Маяковского.

Сохранился журналистский отчет об одном из вечеров «Живого альманаха», посвященного весне:

> При входе продаются выстуканные на машинке рукописи альманашных знаменитостей. Рукописи кусаются, как все продукты в наше драгоценное время. И потому, пробежав глазами первое четверостишие, робко кладешь их обратно, а в стороне питомцы муз досадливо грызут ногти.
>
> В лицо пахнуло сыростью. Длинный сводчатый подвал. Ресторанные столики. В глубине — игрушечная сцена. На окнах — гигантские трагические маски. У боковых дверей — символические фигуры экзотических зверей с поджатыми хвостами.
>
> Публика собирается медленно. Много столиков пустует.
>
> Поэт с лицом удивленного младенца, поморгав близорукими глазами, небрежно усталым тоном оповещает:
>
> — Три поэтессы поведают нам о своих весенних переживаниях.
>
> Электричество погасло. Мрачно, как в погребе. Раздвигается светлая щель занавеса. На сцену выходит залихватского вида женщина в бархатной широкой шляпе, похожей на огромный абажур. Она скандирует самоуверенно и задорно. Весенний пафос поэтессы устремлен на подтыканный мочалой хвост извозчичьей клячи. На языке богов она поведала, что торжествующая чаровница — весна пахнет кошками.
>
> Инициативу аплодисментов взял на себя столик, за которым восседала до выхода на сцену своеобразная ценительница весенних ароматов.
>
> Две другие жрицы Аполлона рассказали мило и тепло о весенних томлениях юной души, и потому им интенсивнее аккомпанировали вилками и ножами.
>
> Кормят в «Живых альманахах» недурно. Изголодавшийся обыватель с жадностью набрасывается на двухблюдный ужин, к которому полагается — шутка сказать! — три ломтика настоящего черного хлеба. А запивать все эти деликатесы можно жидкостью, пахнущей настоящим пивом.
>
> Видимо, учитывая психологию ужинающей аудитории, Вадим Шершеневич читает свои стихи таким образом, что они плещутся о барабанную перепонку мерно, как волны в тихую погоду, и нельзя уловить ни единого членораздельного звука. <...>
>
> К нам подсаживается директриса «Живых Альманахов», ангелоподобное существо, со снопом палевых волос, из которого весело смотрят васильки нездешних очей.
>
> — Зачем поэт так безжалостно губит свои вещи?
>
> — Да, он как самцы некоторых хищных пород, — сокрушается ангелоподобная директриса, — проглатывает своих поэтических детенышей.
>
> Через минуту узнаю, что директриса играет на арфе. <...>

> Поэт с фамилией, недопустимой в социалистическом отечестве <В. Королевич?>, прочел стихи о трамвайной остановке, где появляется черный вуал, но... внезапно исчез, и ничего другого не оставалось, как утешиться с белым вуалем.
>
> Лениво хлопают.
>
> Поэт во френче уверял, что весна примчалась в быстром авто и подкурила бензином.
>
> После авторов, самоглоточно проваливших свои стихи, декламировали профессиональные актрисы. Тут ничего не скажешь. По контрасту и вирши, извлеченные из «Облака в штанах», кажутся откровением.
>
> Кому-то пришла в голову жестокая мысль убедить Вадима Шершеневича продекламировать стихи Александра Блока. <...>
>
> Доедая гуся с тушеной капустой, мы оживленно говорили о постановке голоса у современных поэтов.
>
> — Вадим Шершеневич в клоунский период своей творческой карьеры, — поведала нам серафимовидная директриса, — один заглушал свист и шиканье громадной толпы в манеже. Теперь, как видите, он уже сдает[365]. Вскоре придется выступать с рупором. Но самая талантливая глотка из всей братии, несомненно, у Маяковского. Тот свободно покрывает своим иерихонским зыком негодующие крики тысячных собраний.
>
> Ровно в одиннадцать дирекция попросила расходиться[366].

В середине мая 1918 года «Живые альманахи» на летний сезон переселились из кафе «Десятая муза» в Петровский театр, где два раза в неделю устраивались литературные вечера при участии В. Брюсова, С. Ауслендера, Л. Столицы, Р. Ивнева, В. Королевича, О. Мандельштама, Л. Никулина, В. Шершеневича, Л. Ненашевой и др.[367] Однако в июне 1918-го и Петровский театр, и «Музыкальная табакерка» опустели[368], и «Живые альманахи» были прекращены.

Популярность литературно-артистических кафе привела к тому, что 7 мая 1918 года в помещении бывшего кафе «Савой» открылось еще одно поэтическое кафе «Венок искусств», художественной частью которого заведовал А.В. Бабичев[369].

> Прежде всего, приятно констатировать здесь определенное желание организаторов отмежеваться от случайных и крикливых ненужных элементов исполнителей. Здесь делается строгий художественно-артистический отбор. <...> На вечере открытия с большим успехом выступали артисты государственных театров г-жи Моллика (арфа) и Балановская (пение); поэты С. Рубанович, В. Хлебников, Н. Павлович, Р. Ивнев, В. Мозалевский и др.[370]

Фамилия Хлебникова упоминается во всех отчетах об открытии кафе, причем один из репортеров даже назвал его «отцом российского футуризма»[371].

Впоследствии, с 17 мая 1918-го, в программу входила пародия на оперу «Травиата», обещалось чтение Маяковским своих новых стихов,

а также выступление артистки «с пародией на Маяковского»[372]. Однако уже в конце мая 1918 года кафе прекратило существование[373].

Следует упомянуть также литературное кафе «Трилистник», открытое 3 апреля 1918 года в помещении ресторана «Элит» (Петровские линии)[374]. Здесь группировались поэты и писатели старшего поколения. На открытии выступали А.Н. Толстой, В.Ф. Ходасевич, А. Белый и др. Впоследствии здесь также читали И. Новиков и С. Есенин (11 мая 1918)[375], Г. Чулков, И. Эренбург и В. Инбер (12 мая 1918)[376] и др. В один из вечеров (14 апреля 1918) здесь незапланированно выступил Маяковский.

> Публике <...> оказались чужды трафаретные трюки талантливого поэта.
> Сорвав все же некое количество аплодисментов, г-н Маяковский удалился[377].

Кафе просуществовало недолго и в середине мая 1918 года закрылось. На этом завершился первый сезон «кафейного периода» московской поэзии.

Среди печатной продукции, выпущенной поэтами-футуристами в Москве за этот сезон, обращают на себя внимание книги В. Каменского, вышедшие осенью 1917 года под издательской маркой «Китоврас» (на деньги Н.Д. Филиппова): «Звучаль веснеянки» и «Его-моя биография великого футуриста», книги В. Маяковского, вышедшие под издательской маркой АСИС (Ассоциация социалистического искусства) в феврале 1918 года: «Облако в штанах» (2-е изд.) и «Человек». Из коллективных изданий, кроме упоминавшейся уже «Газеты футуристов» (изд. АСИС), Василиском Гнедовым был выпущен «Временник 4» (начало 1918) со стихами Н. Асеева, В. Гнедова, Г. Петникова, Селегинского (псевдоним Д.В. Петровского) и В. Хлебникова. В мае 1918-го также вышел из печати большой внегрупповой сборник «Весенний салон поэтов», в котором наряду с произведениями акмеистов, символистов были помещены стихи С. Боброва, Д. Бурлюка, Р. Ивнева, В. Инбер, В. Каменского, В. Маяковского, Б. Пастернака, И. Северянина, Т. Чурилина и других московских и петроградских авторов.

Новый сезон 1918/1919 года начался с попытки В. Каменского организовать футуристическое кабаре «Дом поэзии и художества» в помещении ресторана «Альказар» (Садовая-Триумфальная, 1/29)[378]. Открытие предполагалось 28 сентября 1918 года, но по каким-то причинам затея не получила развития. Во всяком случае, никаких сведений о деятельности кабаре не найдено. Да и какие футуристы, кроме В. Каменского и В. Гольцшмидта, могли там выступать? Д. Бурлюк находился в Башкирии за линией фронта, В. Маяковский переехал в Петроград и вернулся в Москву только в марте 1919-го, В. Шершеневич уже теоретизировал по поводу имажинизма. Оставались С. Бобров, Б. Пастернак и Р. Ивнев, но двое первых в кабаре или кафе никогда не выступали и не согласились бы на это, а с одним Р. Ивневым футуристическое кабаре не вытянуть.

По-видимому, для рекламирования своего предприятия и привлечения публики были устроены футуристические прогулки:

> По Кузнецкому мосту не так давно ходили два дебелых молодчика <В. Каменский и В. Гольцшмидт>. <...>
>
> Один в блузке из пестрого кретона. Другой — в шелковой, с большим черным крестом на шее.
>
> Немного позднее один из них <В. Гольцшмидт> проколол себе левое ухо и привесил длинную серьгу[379].

С той же рекламной целью В. Каменский организовал пару[380] поэтических вечеров. Согласно объявлению, «2 октября <1918> состоится лекция-вечер поэта-футуриста Василия Каменского на тему "Грядущая забастовка гениев". В. Каменский отмечает ненормальность современного состояния людей искусства, их материальную зависимость. Кроме доклада В. Каменского предполагается выступление поэта В. Шершеневича с циклом стихов "Оркестрион великолепного отчаяния". Кроме того, дали свое согласие несколько артистов московских театров и поэтов-футуристов»[381].

В. Каменский читал лекцию «Карьера сукина сына, или крах интеллигентского мещанства перед революцией духа». Под «сукиным сыном» подразумевались, очевидно, представители «интеллигентского мещанства». Во всяком случае, лектор извинился перед аудиторией за название лекции.

> Сущность беседы В.В. Каменского такова: сейчас поэту не дают спокойно заниматься творчеством, крутом свистопляски, мародерство, мещанство, пошлость, мелкие интриги, рутина, полное и безнадежное отсутствие интереса ко всему мало-мальски возвышенному, царствуют идеалы «брюха». Сукин сын — ополчился на музу. <...> Речь В.В. Каменского была зажигательна и увлекательна. <...>
>
> Свою высшую душу поэт показал нам, исполнив по требованию слушателей длинный ряд своих произведений <...>. Ширь и мощь «Стеньки Разина», лирика других стихов, элегия стихотворения, где бедный торгаш Перс тоскует на чужбине по своей возлюбленной, — говорят сами за себя.
>
> Одно произведение, где, на наш взгляд, поэт звукоподражаниями очень верно и художественно передает тоскливое пение запертой в клетку птицы, вызвало взрывы хохота многих из публики. <...> Автору стихов пришлось объяснять, что слова это индусские и смысл в них есть.
>
> Участвовавший в вечере В.Г. Шершеневич, прекрасно прочитавший несколько своих глубоких по содержанию вещей, указал присутствующим, что одно из произведений Бунина (перевод «Гайявата» Лонгфелло), получившее академическую премию, заключает в себе ряд страниц с неизвестными и непонятными словами, перечисление названий индусских племен... и глумления оно не вызвало. <...>
>
> Один из футуристов <В. Гольцшмидт> появился на эстраде с серьгой в ухе, в беленькой рубашечке, отороченной синеньким[382].

Отчет об аналогичном вечере 3 октября 1918 года гласил:

> На эстраде появляется Каменский и начинает с категорического заявления, что он необыкновенно нежнейший лирик наших дней. И вот, если он нежнейший, решился так «грубо» назвать свою лекцию, то лишь потому, что он «только что» приехал в Москву и ему страшно увидеть на улицах «поганые» афиши и те же театры. Он <...> возмущен, что все еще играют «Царя Федора», «Орленка», «Царскую невесту» и проч. <...> Какой-то «сопляк» <...> кричит: «Мне двадцать лет и ждет меня корона!». Надо дать ему «корову», замечает Каменский и тут же с горечью прибавляет: «Почему, например, меня не ждет корона. А я ведь главковерх искусства!».
>
> Затем нежнейший сообщает, что открылся «дом поэтов»[383], который должны посещать все сочувствующие ему. <...>
>
> Выступают «друзья» по рекомендации Каменского, Шершеневич, гениальный изобретатель «удивительных» световых декораций[384], знаменитый «оркестрион великолепного отчаяния». <...> И. Васильковская, несмотря на свое отвращение к театрам, пела, как поют дурные, провинциальные оперные певицы.
>
> Появление Гольцшмидта вызвало целый восторг «сочувствующих».
>
> В заключение появился снова «главковерх» и прочел «замечательные» стихи[385].

По-видимому, рекламные прогулки и выступления не оказали желаемого эффекта и не повысили посещаемость «Дома поэзии и художества», что привело к его ликвидации и отъезду В. Гольцшмидта на гастроли в провинцию. Отказавшись от идеи чисто футуристического кафе, пришлось пойти на сотрудничество с представителями других направлений в поэзии. Сообщалось, что в скором времени начнутся «живые альманахи» и что В. Каменский уже заручился «согласием выступать целого ряда московских молодых поэтов, как футуристов, так и сторонников других направлений русской поэзии»[386]. Однако и этот замысел не был реализован.

Выступление В. Каменского против московских театров и их репертуара не было простым отголоском мартовского «Манифеста летучей федерации футуристов», но имело уже несколько более прочную базу. К этому времени В. Каменский написал пьесу «Стенька Разин», а В. Маяковский — «Мистерию-буфф». Пьесы эти, без сомнения, воспринимались авторами и их ближайшим окружением как первые плацдармы для наступления на старое искусство в области театра. Пресса сообщала о замыслах футуристов создать свой театр[387], однако эта затея требовала сил и времени. Поэтому первые постановки решено было осуществить силами старого театра при содействии государственной власти.

> Вчера <3 октября 1918> в помещении театральной секции м. с. р. д. под председательством К. Малинина состоялось заседание театральной комиссии. После обмена мнений, в которых приняли участие О. Каменева, Е. Малиновская, А. Южин, А. Санин, В. Каменский, Н. Радин и др., —

постановлено собраться сегодня <4 октября 1918> заслушать пьесу В. Каменского «Стенька Разин»[388].

Чтение пьесы В. Каменского перед театральными деятелями, организованное музыкально-театральной секцией Моссовета, состоялось в театре Корша (4 октября 1918)[389]. В тот же день В. Каменский читал «Стеньку Разина» в Театре драмы и комедии[390]. На следующий день (5 октября 1918) — в Театре военных организаций и в клубе Покровских казарм для красноармейцев[391]. Специально для чтения «Мистерии-буфф» в Москву приезжал Маяковский. Он выступил перед московскими театральными режиссерами на специальном собрании в Театральном отделе (ТЕО) Наркомпроса (12 октября 1918)[392].

О театральных постановках этих пьес речь еще впереди. Тем временем В. Каменский вместе с В. Шершеневичем устроили в Большой аудитории Политехнического музея «Вечер революционной поэзии» (2 ноября 1918), на котором В. Каменский читал доклад «Жив Стенька Разин», а В. Шершеневич — доклад «Поэзия вперед». Артисты московского Камерного театра читали произведения Э. Верхарна, У. Уитмена, А. Рембо, В. Гюго, Ж. Дюамеля, А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Блока, В. Брюсова, В. Каменского и др.[393] Кроме того, анонсировались: повторение этого вечера в Малом зале Консерватории (8 ноября 1918)[394], а также вечер «Стеньки Разина» (13 ноября 1918) в Большой аудитории Политехнического музея с участием В.В. Максимова и В.В. Каменского[395]. Отчетов об этих вечерах не обнаружено.

## Всероссийский союз поэтов (ВСП, СОПО)

Наряду с напряженным графиком публичных выступлений, В. Каменский после неудачи с «Домом поэзии и художества» предпринял вместе с В. Шершеневичем новый проект. В середине октября 1918 года появилась газетная заметка:

В Москве на этих днях начинает функционировать новое, очень интересное начинание: «Мастерская поэтов».

Цель «мастерской» — объединить всех столичных поэтов, безразлично от того, к какому бы лагерю они не принадлежали. Будут и публичные выступления. Инициатором и душою нового предприятия является Василий Каменский <...>. Но это не значит, что «мастерская» явится строго футуристической.

Василий Каменский говорит:

— Пусть в нашу мастерскую идет всякий, кто мастер слагать стихи. Мы будем ковать рифмы, а кто захочет поучиться — пусть идет в нашу мастерскую на «выучку», и, может быть, из робкого «ученика» получится хороший «мастер».

«Мастерская» открывается на днях на Тверской[396].

Уже к концу октября 1918 года замысел «мастерской поэтов» трансформировался в Союз поэтов, расположившийся в помещении кафе «Домино» (Тверская, 18). Днем в этом помещении функционировал Союз, а вечером — «эстрада поэтов». Председателем Союза, по праву организатора, стал В. Каменский, секретарем — В. Шершеневич[397].

Открытие Союза поэтов состоялось 9 ноября 1918 года.

> Открытие привлекло исключительно много публики, среди которой много поэтов всех направлений русской поэзии, артистов, журналистов, театральных деятелей. Выступали В. Каменский, В. Шершеневич, Р. Ивнев, С. Есенин, С. Клычков, Н. Поплавская и др. Известный театральный деятель В.И. Никулин обратился с горячим приветствием к молодой русской поэзии; от имени поэтов ответил Василий Каменский.
>
> До сих пор записалось в союз до 150 поэтов и поэтесс с Андреем Белым во главе[398].

> 14 ноября состоялось 1-е общее собрание профессионального всероссийского союза поэтов. Собрание утвердило устав и все начинания временного президиума.
>
> Поэту Р. Ивневу предложено ознакомить с уставом союза т. Луначарского[399].

> В президиум союза сроком на 1 год избраны: В.В. Каменский (председатель), Р. Ивнев и Ф.Я. Долидзе (товарищи председателя), В.Г. Шершеневич (секретарь), поэтесса Филаретова (казначей). Вступительный взнос определен в размере 5 руб. в год. Председательствовал на собрании В.В. Каменский[400].

Союз поэтов, несмотря на упоминание в газетной хронике термина «профессиональный», не получил статуса профсоюза и, согласно уставу, был определен как «учреждение культурно-просветительное» с целью «духовно-экономического объединения членов союза во имя революционного строительства нового искусства»[401].

Один из журналистов разговаривал с В. Каменским:

> — Что же у вас — профессиональный союз? — спрашивал я у автора «Стеньки Разина».
>
> — Ничего подобного. Разве свободное творчество может быть профессиональным? <...> Поэт-профессионал, это уж, извините, не поэт, а ремесленник[402].

Фактически Союз поэтов превратился в организацию материальной поддержки поэтов, что и служило для них, видимо, основным привлекательным моментом. Взамен требовалась лишь поддержка советской власти[403]. И эту поддержку демонстрировали В. Каменский и Р. Ивнев, читавшие стихи на вечере в Большом театре (18 ноября 1918), посвященном Ленину. В. Каменский читал стихотворение «Ленин — пророк

мировой революции»[404]. Впрочем, столь демонстративная поддержка власти от Союза поэтов требовалась лишь на первых порах. Впоследствии надобность в ней если не отпала, то приобрела достаточно второстепенный характер.

О том, как оформлялось помещение Союза поэтов, вспоминал художник В. Комарденков:

> Известному художнику Ю. Анненкову хорошо знакомый с ним поэт Василий Каменский предложил расписать помещение организуемого «Всероссийского союза поэтов». Ю. Анненков согласился и, в свою очередь, предложил мне сделать эту работу вместе. <...>
>
> В небольшом помещении «Союза» было два зальца: первый — с эстрадой, побольше, второй — две ступени вверх через арку, с двумя большими зеркалами по бокам. У этого зальца две двери: одна из них в крохотную комнатушку, где помещалось правление. Между дверей стойка-буфет. За стойкой «папа» Ройзман, на котором лежали все хозяйственные заботы, — вот и весь «Союз». Для отделки не было материалов: досок, фанеры, гвоздей, материи, красок, клея. Ю. Анненков принес листов 150—200 цветной глянцевой бумаги, клей, ножницы и, сославшись на какую-то спешную работу, скрылся, оставив меня одного. Эскиза не было. Только благодаря активному участию Василия Каменского и Вадима Шершеневича удалось что-то сделать.
>
> Василий Каменский принес старые брюки и клетку для птиц. Я растерялся и не знал, как применить этот «материал». Тогда В. Каменский взял брюки и, распластав, прибил их на центральную стену первого зальца. На брюках была укреплена клетка, под этим сооружением на листе бумаги размашисто и крупно написано: «Вот в чем ходил раньше, смотрите, в чем хожу теперь!». В клетку на жердочку прикрепили бумажку с надписью «Птичка улетела». <...>
>
> Из бумаги стали вырезать силуэты самолетов и воздушных шаров. <...> Резались из бумаги всякие причудливые формы, и все это наклеивалось на стены. В результате получилось очень пестро, но не слишком красиво. Но Каменский был доволен, что все получилось необычно. <...>
>
> Во время работы, а ее приходилось делать и ночами, Василий Васильевич разгонял сон, разудало наигрывая на гармошке. Эстраду делал Вадим Шершеневич, доски и гвозди изымались с наступлением темноты активом «Союза» из близстоящих уцелевших заборов[405].

На стенах и плафонах обоих залов краской были написаны строки из стихов В. Каменского.

> Особенно выделялись крупные полуаршинные буквы на белоснежной штукатурке плафона первого зала «Домино», они яростно бросались в глаза входившему в кафе посетителю и во всю глотку кричали:
>
> Будем помнить солнце Стеньку,<br>
> Мы от Стеньки, Стеньки кость!

И пока горяч кистень, куй,
Чтоб звенела молодость!!!

Посетители кафе поэтов, читая эту надпись, вместо «мо́лодость» обязательно произносили «молодо́сть». <...>

Для эстрады кафе поэтов был изготовлен чрезвычайно яркий занавес. Яркость занавеса обуславливалась взаимодополнительными тонами: он состоял из зеленых и алых полос. На цветных полосах занавеса были прикреплены замысловатые геометрические фигурки. Общее впечатление от занавеса, имевшего весьма важное значение при выступлениях поэтов, было гротескно-футуро-лубочное. Это же впечатление посетитель получал и от всего прочего декоративного убранства кафе поэтов. <...>

Василий Каменский был главным выступающим лицом в кафе «Домино». В первое время существования кафе Василий Каменский выступал со своими стихами почти каждый вечер.

Приоткрывается цветной занавес.

На эстраде устанавливается вышка.

Вышка имеет вид усеченной пирамиды с небольшой площадкой наверху.

На площадку вышки ведут ступени.

По ступеням на вышку медленно-медленно взбирается Василий Каменский.

Садится он на верхнюю площадку вышки.

Сидит в задумчивости, сидит как бы в оцепенении.

Весь сей сон значит следующее: вышка — корабль, мчащийся по океанским волнам. Задумавшийся на площадке вышки Василий Каменский — это какой-то странный путешественник. По всей вероятности, этот путешественник — российский футурист в немыслимом гарольдовом плаще. Из дальних странствий, из-за океана, он возвращается на родину.

Попыхивая воображаемым кепстеном, Василий Каменский сидит на вышке столько времени молча, что его молчание начинает надоедать нетерпеливой публике.

Тогда он, мать российского футуризма, начинает медленно-медленно раскачиваться, затем медленно-медленно начинает с самых нижних, басовых регистров своего голоса вещать:

В России пал царизм,
Скатился в адский люк.

Постепенно переходя на верхние регистры своего голоса, поэт все громче и громче декламирует, всемерно подчеркивая слово «футуризм»:

Теперь царит там футуризм:
Каменский и Бурлюк!

Описанное выступление Василия Каменского было самым обстановочным из всех его выступлений. Им он почти ежевечерне занимал публику в течение двух или трех месяцев.

Публика, прослушав несколько раз стихи знаменитого футуриста, знала их наизусть и в дальнейшем нередко декламировала их хором, вместе с выступающим поэтом[406].

Наряду с программным выступлением В. Каменского на эстраде Союза поэтов были также устроены: «Вечер поэзии Рюрика Ивнева» со вступительным словом В. Шершеневича (19 декабря 1918)[407]; «Вечер пяти» (21 декабря 1918)[408] с участием В. Шершеневича, А. Кусикова, Р. Ивнева, А. Мариенгофа, С. Рексина; «Вечер молодежи» (24 декабря 1918), «Вечер стихов» (25 и 26 декабря 1918)[409], «Вечер тринадцати» (27 декабря 1918), «Вечер поэзии» (28 декабря 1918). Затем последовал двухнедельный перерыв, связанный с ремонтом эстрады. В середине января 1919 года эстрада снова открылась «Диспутом о театре»:

На открытие собралось очень много публики. «Эстрада», реорганизованная, приняла очень привлекательный вид, везде чистота, порядок. В день открытия на программе «Диспут о театре» вступительное слово произнес поэт Вадим Шершеневич на тему «К черту слово».

С большим успехом выступили поэты Василий Каменский и Александр Кусиков[410].

Среди других вечеров можно отметить «Вечер четырех поэтов» (29 января 1919) при участии С. Есенина, Р. Ивнева, А. Мариенгофа и В. Шершеневича со вступительным словом Г. Колобова[411], вечер «Мы — сегодня» (18 марта 1919) при участии поэтов И. Грузинова, С. Рексина, Ип. Соколова, Г. Сидорова и художника В. Комарденкова; вечер В. Шершеневича (22 марта 1919) при участии А. Мариенгофа; доклад М. Левидова «О молодой поэзии, имажинистах и прочей чепухе» (23 марта 1919); дискуссии по докладам О.М. Брика «Пролетариат и искусство» (24 марта 1919), В. Шершеневича «Искусство города (урбанизм)» (31 марта 1919), Г. Якулова «Футуризм увяз в Китае» (7 апреля 1919); чествование А.В. Луначарского (8 апреля 1919)[412]; вечер чтения стихов А. Мариенгофом и С. Есениным, на котором А. Оленин также читал поэмы Мариенгофа и Есенина (28 мая 1919)[413]; чтение С. Есениным своих стихов (12 и 13 июля 1919)[414]. Сообщалось, что на ежевечерних выступлениях «много места уделяется творчеству молодежи. Часто выступают поэты — рабочие и крестьяне. При союзе образован ряд секций, происходят практические занятия по поэтике»[415].

Любопытные подробности о работе Союза поэтов в марте 1919 года были приведены в одном из обзоров:

На эстраде ежевечерне происходят литературно-музыкально-балетные выступления и собеседования. Из числа докладов за март месяц отметим <...> доклад М. Козырева о скульптуре из сучков, доклад П. Когана о новейшей поэзии, причем докладчик был жестоко опровергнут В. Полянским, В. Шершеневичем, К. Бальмонтом и др., указавшими на недопустимость оперирования с «пролетарским искусством» без точного определения этого термина.

> Из совершенно новых видов искусства Союз пропагандирует танцы под стихи[416], причем танцы не носят иллюстративного характера, а являются параллельным творчеством, объединенным со стихами только ритмическим единством.
>
> В помещении Союза были устроены две выставки: акварели художника Б. Эрдмана и скульптура из сучков М. Козырева.
>
> При Союзе функционируют различного направления секции, в которых идет работа по самоусовершенствованию и опытам[417].

За первый полугодовой период существования Союза поэтов руководство его менялось, по меньшей мере, три раза. Уже в начале декабря 1918 года решением общего собрания союз был реорганизован в коммуну и переизбран президиум[418]. Не ясно, был ли уже в декабре 1918-го выбран новый председатель или чуть позже, но в январе 1919-го председателем президиума ВСП стал В. Брюсов[419], занимавший этот пост, по-видимому, до мая 1919 года, когда председателем ВСП стал В. Шершеневич.

Возникшая в начале 1919 года группа имажинистов (В. Шершеневич, С. Есенин, А. Мариенгоф, А. Кусиков, Р. Ивнев) летом образовала при Союзе поэтов издательство «Чихи-Пихи»[420], выпустившее книги А. Кусикова «Зеркало Аллаха» (2-е изд.) и «Сумерки» (1, 2, 3 и 4-е изд.), В. Шершеневича «Крематорий» (1 и 2-е изд.) и «Вечный жид» (1, 2 и 3-е изд.), Г. Сидорова «Расколотое солнце», А. Мареева «Рабиада», а также коллективные сборники «Жемчужный коврик» (А. Кусиков, К. Бальмонт, А. Случановский) и «Мы» (К. Бальмонт, В. Иванов, Р. Ивнев, А. Кусиков, Л. Никулин, Б. Пастернак, С. Рубанович, И. Рукавишников, С. Третьяков, В. Хлебников, В. Шершеневич). Последний фактически являлся первым сборником Союза поэтов.

В период председательства В. Шершеневича у входа в Союз поэтов стоял столик с имажинистской литературой. На одной из стен имажинисты символически похоронили символизм и футуризм, нарисовав надгробную плиту с крестом, а ниже — четыре фамилии: Брюсов, Бальмонт, Маяковский, Каменский[421].

Помимо группы имажинистов при Союзе поэтов возникла секция классической и неоклассической поэзии, организованная молодыми поэтами с Е. Волчанецкой, Л. Красиным и Н. Захаровым-Мэнским во главе. В октябре 1919 года эта группа из-за разногласий с имажинистским руководством Союза перешла в ведение общества «Московская литературная среда» и была переименована в кружок поэтов «Литературный особняк», председателем которого стал поэт О. Леонидов[422]. Кроме неоклассиков образовывались группы левой поэтической молодежи: «Вольные мастера» (И. Грузинов), «Орден дерзо-поэтов» (Ф. Кашинцев)[423] и другие, имевшие достаточно эфемерный характер. В начале ноября 1919 года появилось, например, сообщение:

> Народилось новое литературное общество «Желтый дом», организованное группой молодых левых поэтов, намечающих свое издательство и ряд

> публичных выступлений. В инициативной группе поэты <Е.> Волчанецкая, <И.> Грузинов, <З.> Хацревин, <Ип.> Соколов, <Б.> Земенков, <Н.> Кугушева, <Я.> Полонский. Общество готовит свой альманах под названием «Вылазка поэтов»[424].

Однако уже через две недели появилась новая заметка:

> Едва народившийся кружок левых поэтов «Желтый дом» разбился на два органически связанных общества: «Желтый дом» — кружок поэтов-экспрессионистов с Соколовым, Земенковым и Г. Сидоровым во главе и «Секта поэтов» — кружок левых поэтов во главе с И. Грузиновым.
>
> Собрания обоих кружков будут происходить в те же дни, и деятельность их будет вестись в полном контакте[425].

В дальнейшем название «Желтый дом» больше не упоминалось в печати. Лишь в начале февраля 1920 года появилась хроникальная заметка, что «начал функционировать новый кружок молодых поэтов "Секта поэтов", организованный группой молодежи с экспрессионистом И. Соколовым во главе. Первое заседание было посвящено творчеству поэта-акмеиста <? — *А.К.*> Ивана Грузинова»[426]. Других сведений о деятельности этих кружков не обнаружено.

В феврале 1920-го в виде секции Союза поэтов было организовано общество «Зеленая мастерская», основанное молодыми поэтами левого направления. В правление вошли Е. Кумминг, Т. Левит и Ип. Соколов[427]. Впоследствии (март 1921) состав группы изменился, и под этим названием при Союзе поэтов функционировало литературное общество, состоявшее из других молодых поэтов (Н. Кугушева, Я. Полонский, В. Ковалевский и др.)[428].

Одновременно продолжались выступления на эстраде Союза поэтов:

> В понедельник <1 (?) декабря 1919> на закрытом авточтении в Союзе поэтов <...> В.Г. Шершеневич прочел свою новую книгу стихов «Лошадь как лошадь» и поэму «Песня песней». Оба произведения являются образцами типично имажинистского творчества, перегромождены образами и при чтении с эстрады мало понятны слушателям.
>
> На прошлой неделе <между 1 и 7 декабря 1919> в Союзе состоялся интересный вечер авточтения, на котором выступили К. Бальмонт, И. Рукавишников, В. Стенич, В. Шершеневич, Л. Никулин, Н. Захаров-Мэнский, И. Грузинов и др.
>
> Союз решил организовать студию стиховедения (организация поручена поэту Ивану Грузинову) и произвести перерегистрацию членов[429].

Однако 11 декабря 1919 года помещение эстрады ВСП было опечатано «за продажу нормированных продуктов»[430]. Союз был поставлен в тяжелое положение, поэты временно лишились заработка за выступления на эстраде и, главное, дешевых обедов[431]. Президиум обратился за помощью к Луначарскому, и благодаря его вмешательству в начале ян-

варя 1920 года ВСП снова приступил к работе. Но произошли организационные изменения. В январе 1920-го был избран новый президиум, в который вошли: пролетарский поэт М. Герасимов (председатель), С. Есенин, А. Мариенгоф, И. Грузинов, Н. Захаров-Мэнский, Б. Шихман, Ф. Долидзе и В. Александровский. Почетным председателем ВСП был избран А.В. Луначарский[432]. Кроме того, было изменено внешнее оформление эстрады: все надписи были стерты, стены украшены карикатурами художника Мака[433]. Вход для посторонней публики закрыли, посещать кафе могли только члены ВСП и члены профсоюзов работников искусств, гости — только по письменной рекомендации. Вместо кабаретной программы 3 раза в неделю стали устраиваться лекции и доклады, 3 раза — вечера поэзии[434]. Сама эстрада была переименована в клуб Союза поэтов.

> Во вторник <24 февраля 1920> состоялось открытие клуба при Всероссийском Союзе Поэтов в помещении бывшей «эстрады». Помещение отремонтировано, стены <покрыты> карикатурами худ. Мака на современных поэтов. <...>
>
> В вечер открытия проф. П.С. Коган прочел доклад «О поэзии дореволюционной и революционной». Доклад вызвал прения, в которых выступили пролетарские поэты Кириллов, Родов, Полетаев, критик Жиц и футуристы В. Маяковский и Шкловский. Последние отстаивали футуризм как поэзию наиболее ценную для пролетариата. В. Маяковский прочел отрывки из своей новой поэмы «150 000 000». <...> Поэма, технически совершенная, произвела на слушателей огромное впечатление[435].

О деятельности Союза поэтов весной 1920 года, в период председательствования М. Герасимова, сведений имеется крайне мало. Достоверно известно лишь о конфликте между экспрессионистом Ипполитом Соколовым и Сергеем Есениным. Дело обстояло следующим образом[436]. И. Соколов весной 1920 года неоднократно выступал в Союзе поэтов с утверждениями о том, что вся поэтическая образная система заимствована Есениным у Р.М. Рильке. Поэтесса Н. Вольпин вспоминала позднее:

> Стоило Есенину что-либо прочесть с эстрады, вслед за ним вырастал перед публикой юный Ипполит. Но был он с виду совсем не юношей. Рослый, чуть сутулый, с тяжелым мучнистым лицом, он выглядел лет на десять старше своих осьмнадцати лет. Выйдет вот так на эстраду, вынет заготовленную пачку листков и под скрежет ножей о тарелки заводит лекцию. У Есенина, он утверждает, нет ничего своего. Вся система его образов — особенно же образов религиозного ряда, всяких его богородиц, телков и младенцев — полностью позаимствована у... немецкого поэта Рейнера Марии Рильке. Да, у великого Рильке!
>
> И он читает вслух сперва немецкие строки, затем их дословный русский перевод и, наконец, якобы очень с ними схожие строки Есенина. Какие-нибудь «Облаки лают. Ревет златогубая высь». Публика слушает, скучая: сюда приходят поесть «не по нормам», поглазеть на живых поэтов,

кстати и послушать. Пусть Есенин и не выступал, а тот все одно выходит на эстраду со своими «разоблачениями». Кто-нибудь крикнет: «Брось ты, Ипполит, Есенин же не знает немецкого языка!»[437]. А Соколов упорствует: «Тем хуже. Значит, влияние здесь не прямое, а через посредственные и уже опошленные подражания». Есенин слушал сперва с усмешкой. Ипполит, повторяясь от раза к разу, договорился наконец до слова «плагиат». Сергей сам и не слышал, но, когда ему услужливо об этом доложили, попросил предупредить Соколова, что если тот еще раз повторит подобное, то он, Есенин, «набьет ему морду».

Дня через два Сергей привел меня в СОПО поужинать. Мы устроились в зале поэтов поодаль от зеркальной арки — эстрада от нас не видна. Едва взялись за вилки, к Есенину подскочил Захаров-Мэнский и со сладострастным предвкушением скандала вкрадчиво говорит:

— Ипполит уже завелся, читает цитаты.

Есенин просит меня не вставать — а сам уже под аркой. Не усидела и я.

Ипполит произносит — очень отчетливо, подчеркнуто: «...прямой плагиат...».

Но закруглить тираду он не успел. Есенин, точно циркач, взлетел на эстраду. Широкий взмах руки. Пощечина... нет, не звонкая. На рыхлом лице критика багровый отпечаток ладони.

Шум, смятение[438].

Приведем свидетельство другого очевидца — пролетарского поэта, приехавшего из Петрограда в Москву на 1-й Всероссийский съезд пролетарских писателей. На его глазах все происходило несколько иначе:

В этот день <около 10 мая 1920> должен был быть вечер «экспрессионистов» — каких-то новых неизвестных миру поэтов.

С докладом о новорожденном течении в поэзии выступал некто Соколов.

Доклад вышел забавным.

Оратора на каждом слове прерывали самыми невероятными глупыми и плоскими шутками. <...> Тщетно надрывался оратор, перекрикивая и ругаясь с хулиганствующими франтами в публике, — он доклада так и не кончил.

На эстраду выступил поэт-имажинист С. Есенин и с самыми чудовищными кривляниями и уродствами прочел свои стихи.

Соколов после него прерывающимся голосом завопил:

— Вот теперь вы видите превосходно, как Есенин ворует, да, ворует образы и содержанье и все — у Клюева, у Орешина и у прочих поэтов. Он скоро умрет как поэт.

Есенин нервными толчками, поднимаясь на эстраду, более или менее спокойно говорит:

— У меня есть имя, литературный стаж и достоинство.

Размахивается, и звонкая пощечина оглашает зал.

Публика орет, неистовствует.

Скандал разгорелся вовсю[439].

Конфликт между Есениным и Соколовым в конце мая 1920 года разбирался на общем собрании Союза поэтов. Согласно информации, появившейся в газетах, С. Есенин был исключен из ВСП[440].

На том же общем собрании был избран новый президиум, в состав которого вошли В. Брюсов (председатель), Е. Волчанецкая, Н. Павлович, Б. Пастернак, С. Буданцев, А. Мареев, Н. Захаров-Мэнский, И. Грузинов[441].

Под руководством Брюсова, параллельно занимавшего также должность заместителя заведующего (с 22 ноября 1920 года — заведующего) Литературным отделом (ЛИТО) Наркомпроса[442], деятельность ВСП приняла широкий размах. Ограниченные до этого времени эстрадой в помещении Союза поэтов, выступления различных поэтов и поэтических групп стали также проходить в Политехническом музее, Консерватории, различных клубах и т.д. Выступали пролетарские поэты, символисты, футуристы, имажинисты, центрифугисты, экспрессионисты, неоклассики, поэты и прозаики вне групп.

В помещении Союза поэтов в июне—октябре 1920 года были устроены: диспут о новой постановке Камерного театра «Принцесса Брамбилла» (3 июня 1920)[443], вечер, посвященный Аполлону Григорьеву (5 июня 1920)[444], вечер поэтов Е. Волчанецкой, Н. Павлович, В. Бутягиной, Н. Захарова-Мэнского, В. Ковалевского и Б. Тимофеева-Еропкина (9 июня 1920)[445], чтение рассказа С. Буданцева «Мятеж» и беседа о путях новой прозы (10 июня 1920)[446], чтение Б. Пастернаком книги «Сестра моя жизнь» (11 июня 1920)[447], доклад С. Рубановича «О творческом методе Валерия Брюсова» (12 июня 1920)[448], вечер поэтов С. Рексина, Н. Кугушевой, Я. Полонского, Н. Минаева, Ф. Коган и М. Нетропова (13 июня 1920)[449], доклад В. Волькенштейна «Гибель театра» и прения (15 июня 1920)[450], вечер поэтов А. Вашкова, В. Федорова, Н. Захарова-Мэнского, И. Грузинова, Виленкина (16 июня 1920), вечер поэтов Е. Волчанецкой, Е. Шварцбах-Молчановой, М. Ройзмана, М. Нетропова, Н. Вольпин (17 июня 1920), вечер поэтов Е. Панайотти, Н. Гурно, Б. Тимофеева-Еропкина, Н. Минаева, М. Кларк (18 июня 1920), доклад В. Чекрыгина «Новые идеи в живописи» (19 июня 1920), вечер поэтов Н. Кугушевой, А. Мареева, Н. Эрдмана, К. Короткова, Н. Некрасова (20 июня 1920)[451], доклад И. Аксенова «Стих» (22 июня 1920), поэтический вечер (23 июня 1920), доклад Б. Пастернака «Мысли о прозе и стихе» (24 июня 1920), поэтический вечер (25 июня 1920), вечер А. Мариенгофа «Буян-остров» (26 июня 1920), поэтический вечер (27 июня 1920)[452], доклад С. Городецкого «Поэзия революции» и чтение стихов из книги «Нефть» (4 июля 1920)[453], доклад В. Федорова «Черная кошка» и прения (8 июля 1920), доклад С. Рубановича «О творчестве Валерия Брюсова» и прения (9 июля 1920)[454], поэтический вечер (10 июля 1920)[455], чтение А. Кусиковым поэмы «Коевангелиеран» со вступительным словом В. Шершеневича (11 июля 1920)[456], доклад И. Грузинова «Имажинизм как творческий метод» (3 августа 1920), вечер поэтесс Адалис, Е. Панайотти, Н. Манухиной и др. (4 августа 1920), вечер импровизаций (по заданию из публики) (5 августа 1920), доклад С. Боброва «Ритм творчества» (6 ав-

густа 1920), вечер поэтов И. Соколова, М. Кларк и др. (7 августа 1920), вечер поэтов Арго, Б. Пастернака и др. (8 августа 1920)[457], вечер поэтесс Адалис, А. Владимировой и др. (10 августа 1920), вечер поэтов Е. Волчанецкой и др. (11 августа 1920), вечер «Революционный сборник союза» (12 августа 1920), вечер В. Шершеневича (13 августа 1920), вечер поэтов М. Козырева, Е. Кумминга и др. (14 августа 1920), вечер поэтов Н. Гурно и др. (15 августа 1920)[458], вечер В. Брюсова «Стихи последних лет и дней» (17 августа 1920), вечер поэтов Адалис, П. Антокольского и др. (18 августа 1920), вечер Адалис и В. Брюсова «Идиллия в духе Теокрита» (19 августа 1920), вечер «Разговор поэтов» (20 августа 1920), вечер поэтов В. Шишова, Я. Апушкина и др. (21 августа 1920), вечер поэтов В. Зильбера (Каверин), Е. Кумминга и др. (22 августа 1920)[459], вечер В. Шершеневича (24 августа 1920), вечер экспрессионистов (25 августа 1920), вечер импровизаций (26 августа 1920), вечер А. Белого (27 августа 1920), вечер поэтов Н. Поплавской, Я. Полонского, Е. Кумминга, М. Ройзмана и Адалис (28 августа 1920), вечер поэтов В. Ильиной, А. Решетова, Н. Кугушевой, М. Кларк, Е. Волчанецкой и И. Грузинова (29 августа 1920)[460], вечер Ф. Сологуба (29 сентября 1920)[461], чтение М. Штромбергом поэмы «Аларис» (5 октября 1920), вечера поэтов (6, 9 октября 1920), «Второй лист устного журнала Союза поэтов» под редакцией В. Брюсова (7 октября 1920), доклад С. Есенина «Словесная орнаментика» (8 октября 1920)[462], вечер поэтесс В. Ильиной и Н. Вольпин (10 октября 1920)[463], вечер экспрессионистов И. Соколова и Б. Земенкова (19 октября 1920), чтение Адалис «Поэмы о странствиях» со вступительным словом Е. Кумминга (20 октября 1920), выступления поэтов (21 и 22 октября 1920), доклад В. Брюсова «Английские ктематики» (23 октября 1920)[464] и т.д.

Вне клуба Союза поэтов был организован «Вечер современной поэзии» (20 сентября 1920)[465], состоявшийся в Политехническом музее при переполненном зале. Оглашались декларации различных школ и читались стихи[466]:

> Один за другим читают свои стихи представители различных поэтических групп и направлений. Многие из поэтов рисуются, кривляются, некоторые как откровения гения вещают свои убогие стишки и вызывают смех и иронические возгласы слушателей. Публика явно утомилась и ищет повода пошуметь. Пахнет скандалом. Председательствует сдержанный, иногда только криво улыбающийся Валерий Брюсов[467].

Выступал Маяковский, читавший отрывок из «150 000 000», выступали имажинисты В. Шершеневич и С. Есенин[468]. Некоторым мемуаристам этот вечер запомнился главным образом в связи со скандальным выступлением Есенина. Находившийся на сцене В. Шершеневич свидетельствовал:

> После теоретической декларации имажинизма выступает Есенин. Читает поэму <«Сорокоуст»>. В первой же строфе слово «задница» и пред-

ложение «пососать у мерина» вызывает в публике совершенно недвусмысленное намерение не дать Есенину читать дальше.

Свист напоминает тропическую бурю. Аудитория подбегает к кафедре, мелькают кулаки. Сережа стоит на столе, невозмутимо улыбаясь. Кусиков вскакивает рядом с Есениным и делает вид, что достает из кармана револьвер. Я давно стою перед Есениным и требую, чтоб ему дали дочитать. <...> Мой крепко поставленный голос перекрывает аудиторию. Но мало перекрыть, надо еще убедить.

Тогда спокойно поднимается Брюсов и протягивает руку в знак того, что он просит тишины и слова.

Мы поворачиваемся к нему, потому что понимаем, что это слово будет иметь решающее значение. Авторитет Брюсова огромен. Свист стихает.

Мы быстро уговариваемся, что если Брюсов лишит Есенина слова, то мы объявим о лишении Брюсова председательского звания.

Брюсов заговорил тихо и убедительно:

— Я надеюсь, что вы мне верите. Я эти стихи знаю. Это лучшие стихи изо всех, что были написаны за последнее время!

Аудитория осеклась. Сергей прочел поэму. Овации[469].

Другой очевидец, глядя из зала, излагал события несколько иначе:

Часть публики хлопает, требуя, чтобы поэт продолжал. Между публикой явный раскол. С неимоверным трудом, при помощи звучного и зычного голоса Шершеневича, председателю удается наконец водворить относительный порядок. Брюсов встает и говорит:

— Вы услышали только начало и не даете поэту говорить. Надеюсь, что присутствующие поверят мне, что в деле поэзии я кое-что понимаю. И вот я утверждаю, что данное стихотворение Есенина самое лучшее из всего, что появилось в русской поэзии за последние два или три года.

Есенин начинает, по обыкновению размахивая руками, декламировать сначала. Но как только он опять доходит до «мужицких слов», не принятых в салонах, поднимается рев еще больше, чем раньше, топот ног. «Это безобразие!», «Сами вы хулиганы — что вы понимаете!» и т.д. Только Шершеневичу удается перекричать ревущую аудиторию. «А все-таки он прочтет до конца!» — кричит Шершеневич. Есенина берут несколько человек и ставят на стол. И вот он в третий раз читает свои стихи, читает долго, но даже в передних рядах ничего не слышно: такой стоит невообразимый шум[470].

Вскоре после этого вечера в Большом зале Консерватории Союзом поэтов был устроен «Устный журнал» (25 октября 1920).

Союз поэтов приступил к широкому обнародованию творчества поэтов и «издал» № 1 Устного журнала. <...>

Вступительную статью «от редакции» прочел Валерий Брюсов, отметивший путь журнала как органа поэтов, «вливающих новое вино в новые мехи». В журнал вошли поэтические течения, отражающие современную

жизнь и ищущие новых путей. Их ошибки часто, как опыт, — ценнее совершенных образцов поэтов, повторяющих уже сказанное и охраняющих традиции.

Первый отдел журнала — стихи. Читали поэты: Буданцев, Адалис, Брюсов, Шершеневич, Цветаева, Мариенгоф, Грузинов.

Во второй отдел (прозы) вошла драма Е. Кумминга «Театр мировых панорам», прочитанная актером Олениным, и рассказ Буданцева, фабула которого взята из крестьянских восстаний на Поволжье в наши дни.

В третьем отделе статью о французском поэте Ж. Рибо прочел поэт Аксенов. Две рецензии о первом и втором сборнике «Конница бурь»[471] прочел поэт Буданцев[472].

Второй номер устного журнала ВСП «Московский разговор» (2 декабря 1920) под редакцией В. Брюсова был устроен в Политехническом музее и включал стихи Адалис, В. Брюсова, Р. Ивнева, В. Шершеневича, а также прозу И. Аксенова и С. Буданцева[473].

Кроме того, в Политехническом музее состоялись: лекция В. Брюсова «Современная литература» (середина сентября 1920)[474], «Вечер поэтесс» (11 декабря 1920) со вступительным словом В. Брюсова при участии Адалис, Н. Бенар, Ф. Коган, Н. Поплавской, Н. Вольпин, Н. Гурно, В. Ильиной, М. Цветаевой и М. Мариановой[475], а также два литературных суда: «Литературный суд над имажинистами» (4 ноября 1920) и «Суд имажинистов над современной поэзией» (17 ноября 1920). К двум последним вечерам мы еще вернемся, когда речь пойдет об имажинистах.

Параллельно Союзу поэтов поэтические вечера устраивались также другими московскими организациями (ЛИТО Наркомпроса, Дворец искусств, Дом печати).

Литературный отдел Наркомпроса был создан в декабре 1919 года[476]. Заведующим стал А. Луначарский, заместителем заведующего — В. Брюсов. С середины июля 1920-го в помещении ЛИТО (М. Гнездниковский пер., 9) по пятницам стали проходить литературно-художественные вечеринки, на которых выступали поэты различных направлений, исполнялись музыкальные произведения и т.п. В первой литературно-художественной вечеринке (16 июля 1920) участвовали поэты И. Аксенов, В. Александровский, В. Брюсов, В. Кириллов, артистки и музыканты[477]. Во второй вечеринке «Город и деревня» (23 июля 1920) приняли участие В. Александровский, В. Брюсов, С. Буданцев, Вяч. Иванов, В. Кириллов и др.[478] На последующих еженедельных вечеринках ЛИТО, проходивших под различными названиями, выступали символисты В. Брюсов и Вяч. Иванов, пролетарские поэты В. Александровский, С. Обрадович, С. Родов, центрифугист И. Аксенов (30 июля 1920)[479]. Один из вечеров был посвящен новейшим течениям русской поэзии (20 августа 1920). Согласно анонсу, от символистов выступали В. Брюсов и Вяч. Иванов, от футуристов — В. Маяковский и С. Буданцев, от имажинистов — В. Шершеневич, А. Кусиков, И. Грузинов, от экспрессионистов — Т. Левит и В. Шишов[480]. В дальнейшем состоялись доклады П.С. Когана «Художе-

ственное оформление трудовых процессов», П.А. Кузько «Индивидуализм и социализм». В вечеринке, посвященной «Искусству Востока» (3 сентября 1920), участвовал А. Кусиков[481]. Устраивались вечера народной поэзии (17 сентября 1920), «художественной общественно-политической сатиры и юмора» (24 сентября 1920), пролетарской поэзии (1 октября 1920). На вечере «Современная Россия» (8 октября 1920) анонсировалось участие В. Брюсова, В. Александровского, С. Буданцева, С. Есенина и др.[482] На вечеринке, посвященной новой французской поэзии (29 октября 1920), переводы Верлена, Рембо, Мериаса, Бедуэна и других читали В. Брюсов, С. Буданцев, С. Бобров, И. Аксенов[483]. В следующую пятницу (5 ноября 1920) на очередной литературно-музыкальной вечеринке после вступительного слова А. Луначарского читали стихи М. Герасимов, С. Буданцев, В. Маяковский, В. Александровский и артисты[484]. Наконец, свою трагедию читал И. Аксенов (12 ноября 1920)[485]. Последующие вечеринки, продолжавшиеся до конца 1920 года, проходили без участия поэтов.

В то же время при ЛИТО Наркомпроса с осени 1920 года работала литературная студия, в которой с докладами выступали Ип. Соколов — «Новая точка зрения на стих» (24 октября 1920)[486], В. Шершеневич — «Идеология образа» (31 октября, 14 ноября 1920)[487] и др.

Кроме помещения ЛИТО удобной площадкой для литературных выступлений стал Дворец искусств (Поварская, 52), организованный Наркомпросом в начале 1919 года с целью материальной поддержки деятелей литературы и искусства, а также для пропаганды художественного творчества[488]. Выступления в нем открылись диспутом «Я, мы и вы в искусстве» (1 марта 1919)[489]. В дальнейшем руководством Дворца был устроен в Политехническом музее митинг искусств (29 марта 1919), на котором выступали А. Луначарский, А. Белый, К. Бальмонт, А. Топорков и др.[490] Устраивались также диспуты, концерты, вечера поэзии. На вечере поэтов, посвященном первомайскому празднику (2 мая 1919), свои новые стихи читали К. Бальмонт, И. Рукавишников, С. Есенин, М. Цветаева, П. Карпов и др.[491] Позже, на вечере поэзии, состоявшемся во Дворце искусств (19 июля 1919), согласно объявлению, выступали М. Цветаева, Л. Копылова, К. Большаков, Н. Рудин, Д. Туманный и С. Буданцев[492]. Также были устроены: вечер поэзии К. Большакова (10 августа 1919)[493]; чтение С. Бобровым своей прозы («Портрет») (6 сентября 1919)[494]; вечер современной лирики «Поэзия пяти» (11 октября 1919) со вступительным словом Б. Глубоковского и при участии И. Грузинова, Д. Туманного, Р. Рока, В. Стенича, Я. Полонского[495]; вечер в Доме союзов (20 января 1920) при участии К. Бальмонта, А. Белого, И. Рукавишникова, Л. Копыловой, Д. Туманного, Е. Волчанецкой, М. Ройзмана[496]; вечер поэзии (31 мая 1920) В. Шишова, Н. Кугушевой, Я. Полонского, К. Лавровой[497]; концерт из произведений С. Прокофьева и М. Бенедиктова (4 июня 1920)[498]; вечер поэзии (5 июня 1920) при участии В. Шишова, К. Лавровой, Я. Полонского[499]; чтение рассказов Б. Пильняка (11 июня 1920)[500]; вечер поэтов в Малом зале Консервато-

рии (23 июня 1920) при участии К. Бальмонта, Ю. Балтрушайтиса, Вяч. Иванова, И. Рукавишникова[501]; «Вечер поэтов» (25 июня 1920) с участием Б. Тимофеева-Еропкина, Н. Кугушевой, Д. Туманного и А. Мареева[502]; вечер чтения стихов Б. Пастернака, С. Боброва и И. Аксенова (28 июня 1920)[503]; чтение новой пьесы А. Луначарского «Народ» (30 июня 1920)[504], лекция С. Волконского «Декабристы» (3 июля 1920), лекция С. Городецкого «От Богемы к Пролетариату» (5 июля 1920)[505], вечер имажинистов В. Шершеневича, А. Кусикова, А. Мариенгофа (9 июля 1920)[506]; чтение стихов И. Рукавишникова (12 июля 1920)[507], вечер А. Ремизова (8 июля 1920)[508]; вечер поэзии (16 августа 1920) с участием П. Антокольского, Арго и Е. Кумминга[509]; вечер поэзии (8 сентября 1920) с участие Н. Лебедева и А. Наврозова[510]; второй вечер чтения рассказов А. Ремизова (19 сентября 1920)[511]; в аудитории Политехнического музея были устроены диспут «Талант и общество» (23 сентября 1920)[512] и лекция А. Белого «Две стихии в христианстве и Петр и Павел» (25 сентября 1920)[513]; А. Соболь читал во Дворце искусств повесть «Бред» (29 сентября 1920), Ф. Сологуб — новые стихи (30 сентября 1920)[514]; читали стихи В. Брюсов и Адалис (13 октября 1920)[515]; А. Белый прочел лекции «Тьма и свет» (16 октября 1920)[516] и «Человек и человечество» (19 октября 1920)[517]; Д. Туманный выступал с чтением книги стихов «Московская Америка» после вступительного слова А. Белого «О творчестве Туманного» (21 октября 1920)[518]; были устроены вечер поэзии Р. Ивнева (2 ноября 1920) с чтением крымских и кавказских стихов[519], «Первый вечер современной поэзии» (18 ноября 1920) с участием Т. Мачтета, Н. Захарова-Мэнского, Н. Савкина, М. Ройзмана и Д. Туманного[520], вечер поэзии Я. Полонского (17 декабря 1920)[521], «2-й вечер современной поэзии» (20 декабря 1920) при участии В. Кисина, Н. Кугушевой, Т. Мачтета, А. Мареева и Н. Минаева[522], «3-й вечер современной поэзии» (25 января 1921) с участием А. Наврозова, И. Рукавишникова, Д. Туманного, И. Эренбурга и М. Цветаевой[523].

Перечисленными вечерами не исчерпывалась деятельность Дворца искусств. Помимо указанных выступлений там проходили выставки и балетные вечера. Во Дворце искусств неоднократно выступали также поэтические группы экспрессионистов и презантистов, о деятельности которых речь впереди. Во всяком случае, даже приведенный перечень свидетельствует об активном использовании левыми поэтами помещения Дворца искусств для пропаганды своего творчества.

Кроме того, во Дворце искусств были организованы литературно-художественные курсы, в рамках которых С. Бобров с августа 1919-го по четвергам и пятницам читал лекции по русской поэзии XVIII века[524], а также вел курсы «Основы стиховедения» и «Ритмика стиха». И. Аксенов преподавал курс «Елизаветинская драма» и «Елизаветинский театр». С января 1920-го к чтению лекций подключились А. Белый, А. Топорков, Ю. Айхенвальд, П.С. Коган, А. Сидоров и др.

Дворец искусств просуществовал около двух лет и в феврале 1921 года был закрыт[525].

Надежную площадку для своих выступлений левые деятели искусств обрели также в Доме печати (Никитский бул., 8), открытие которого состоялось 3 марта 1920 года. Вечер, посвященный открытию Дома, привлек «многочисленную публику, имеющую то или иное отношение к современной советской журналистике и литературе». Выступали П. Керженцев, А. Луначарский, пролетарские поэты В. Кириллов, М. Герасимов. Последние декламировали стихи, «с критикой которых затем выступил Маяковский, послуживший застрельщиком для оживленной дискуссии между защитниками футуристов и поэтами-пролеткультовцами» [526].

В течение 1920—1921 годов в Доме печати состоялось множество литературных вечеров, диспутов, докладов, лекций, известных, главным образом, по предварительным анонсам. Перечислим те из них, которые имели отношение к левому движению в искусстве: выступление В. Маяковского с чтением поэмы «150 000 000» (10 марта 1920) [527], доклады О. Брика «Искусство мещан и коммунистическая культура» (26 мая 1920) [528] и «Культ искусства как рассадник мещанства» (4 июня 1920) [529], доклад Р. Ивнева «Литература и общественная жизнь Армении и Грузии» (17 октября 1920) [530], доклад В. Шкловского «Поэтика сюжета» (27 октября 1920) [531]. В середине декабря 1920 года было избрано новое правление Дома печати, в состав которого вошли Б.Ф. Малкин, П.М. Керженцев, В.Э. Мейерхольд, В.В. Маяковский и др. [532] Новое правление, проработавшее 5 месяцев, несколько видоизменило деятельность Дома печати, организовав еженедельные «литературные среды», отводившиеся выступлениям различных поэтических групп.

Первая литературная среда (12 января 1921) была посвящена пролетарским поэтам [533]; на 2-й литературной среде (19 января 1921) после вступительного слова В. Мейерхольда В. Маяковский читал новый вариант «Мистерии-буфф» [534]; 3-я литературная среда (26 января 1921) была посвящена имажинистам (С. Есенин, Р. Ивнев, А. Мариенгоф, В. Шершеневич) [535]; на 4-й литературной среде (2 февраля 1921) выступали символисты (В. Брюсов и Ф. Сологуб) [536]; на 5-й — поэты «Литературного особняка» (9 февраля 1921) [537]; затем — Б. Пастернак (2 марта 1921) [538], о вечере которого был опубликован краткий газетный отчет:

> 2 марта очередная литературная среда Дома Печати была посвящена произведениям Б. Пастернака. Автор и артистка В. Алексеева-Месхиева прочитали ряд его последних неизданных стихотворений. В дискуссии участвовали тт. <В.> Полонский, <Н.> Полетаев, <Н.> Дегтярев и В. Маяковский. Интересное творчество одного из лучших представителей новой поэзии вызвало очень сочувственную оценку аудитории. Б. Пастернак выгодно отличается среди великого множества молодых «футуристов» глубоким содержанием и оригинальной формой своих произведений [539].

Последующие литературные среды были отведены чтению стихов С. Есениным (9 марта 1921) [540] и В. Каменским (6 апреля 1921) [541]. После этого вместо «литературных сред» стали устраиваться «литературные пятницы» [542].

15 мая 1921 года правление Дома печати было переизбрано и активные футуристы Брик, Маяковский и Мейерхольд выведены из него[543]. Эта акция совпала по времени с отстранением футуристов от руководящих постов в Наркомпросе и послужила темой для прочитанного в Доме печати доклада И. Аксенова «Почему ликвидируется футуризм» (19 мая 1921)[544].

На продолжавшихся «литературных пятницах» выступали П. Антокольский, М. Цветаева и С. Буданцев (20 мая 1921)[545], молодые поэты А. Ганин, В. Ковалевский, Н. Бенар, Н. Вольпин и Адалис (3 июня 1921)[546]; С. Есенин читал поэму «Пугачев» (24 июня и 1 июля 1921)[547]; были устроены вечер «Семь лет Центрифуги» с докладом И. Аксенова (14 октября 1921)[548], доклад Б. Арватова «Пролетарское искусство и заумное беспредметничество» (22 октября 1921)[549] и др.

Следует остановиться также на еженедельных собраниях общества «Литературный особняк», объединявшего поэтов различных направлений и в 1920 — 1921 годах устраивавшего свои заседания в Доме печати. В «Литературном особняке» среди других выступали: В. Шершеневич (3 ноября? 1919), который «ознакомил общество с теорией имажинизма»[550]; В.З. Масс делал доклад о творчестве Маяковского (2 февраля? 1920)[551]; В. Шершеневич читал свою пьесу «Одна сплошная нелепость» (конец апреля 1920)[552]; экспрессионист Т. Левит читал свою поэму (19 июля 1920)[553]; со своими стихами выступал дерзо-поэт Ф. Кашинцев (20 сентября 1920)[554]; примыкавший к имажинистам М. Ройзман читал новую книгу стихов «Крест» (27 сентября 1920)[555]; Я. Полонский и З. Хацревин читали книгу стихов «Фонари на оглоблях» (1 ноября 1920)[556]; на очередном собрании (24 января 1921) вместе с другими поэтами выступали Р. Ивнев и М. Ройзман[557]; наряду с собранием, посвященным презантистам, состоялся 1-й вечер «Зеленой мастерской» (14 марта 1921), на котором после вступительного слова Я. Полонского стихи читали Н. Вольпин, Р. Рок, М. Ройзман, З. Хацревин и О. Эрберг[558]. После поэтического собрания «Вечер любовной лирики» (4 апреля 1921)[559] «Литературному особняку» было отказано в проведении собраний в Доме печати. Вместо него там стала собираться секция пролетарских писателей. «Литературный особняк» вынужден был перенести свои собрания сначала в помещение Союза писателей (Тверской бул., 25), а затем во вновь созданный собственный клуб (Арбат, 7), где состоялись наряду с другими выступления ненадолго приехавшего из Читы С. Третьякова (26 июля 1921)[560] и С. Есенина с чтением «Пугачева» (6 августа 1921)[561].

К перечисленным выступлениям можно добавить также ряд поэтических вечеров с участием левых поэтов, прошедших в районных рабочих клубах. Возможно, эти выступления были организованы «бюро труда» при Союзе поэтов, созданным Б. Земенковым еще в ноябре 1919 года. В задачи «бюро труда» входила организация поэтических выступлений, чтение рефератов и лекций в клубах и на фабриках[562]. По имеющимся данным, было устроено несколько бесплатных вечеров под названием «Современная поэзия». Первый из них состоялся в Центральном рабо-

чем клубе им. Баумана (Гаврикова пл.) (29 октября 1920)[563]. Затем в клубе «Строитель коммунизма» (4 ноября 1920) после вступительного слова И. Соколова читали поэты Б. Земенков, Л. Левенстерн, И. Соколов, В. Казин, В. Александровский и В. Кириллов[564]. На следующий день (5 ноября 1920) в Центральном рабочем клубе им. Баумана, согласно анонсу, выступали: неоклассик Н. Захаров-Мэнский, акмеист Л. Левенстерн, имажинист И. Грузинов, экспрессионист И. Соколов и пролетарский поэт Н. Лебедев[565]. Кроме того, в клубе Московского союза анархо-универсалистов (Тверская, 68) Е. Габрилович проводил литературные собеседования (21 октября 1920)[566], а И. Соколов в клубе им. Троцкого (Верхний Сыромятнический пер., 16) читал лекцию на тему «Современная поэзия» (11 ноября 1920)[567]. Имеются также сведения об еще одном вечере в клубе анархо-универсалистов (интериндивидуалистов), на котором свои произведения и декларации должны были читать динамик А. Струве, экспрессионист Е. Габрилович и ничевок Б. Земенков (24 ноября 1921)[568].

По-видимому, клубных выступлений было гораздо больше и приведенные отрывочные данные следует рассматривать лишь как отдельные детали еще не до конца собранной мозаики.

Весь этот калейдоскоп поэтических вечеров свидетельствовал, что футуризм (в широком смысле), все левые направления поэзии стали одной из главных действующих сил в литературном движении этого времени, определявших и формировавших в основных чертах поэтический облик революционной эпохи. Острословы впоследствии назвали это время эпохой «военного футуризма». До революции были битвы первопроходцев и борьба за общественное признание. Теперь футуризм стал уже воздухом эпохи: им дышали, на нем взрастали, от него отталкивались, к нему притягивались молодые поэты, искавшие свой путь в литературе.

Вернемся, однако, к Союзу поэтов. По имеющимся неполным данным, в течение 1921 года там выступали ничевоки, презантисты, экспрессионисты[569], а также В. Брюсов с докладом «О принципе поэзии» и чтением стихов (4 января 1921), С. Есенин с чтением новых поэм (5 января 1921)[570], поэт М. Штромберг с чтением своих поэм «Аларис» и «Возмездие» (3 февраля 1921)[571], М. Цветаева с чтением новых стихов (15 марта 1921)[572], театральный критик С. Марголин с докладом «Театр импровизаций» (16 марта 1921)[573], Р. Ивнев с чтением своей прозы «Серебряный чайник» и стихами из книги «Пламя язв» (17 марта 1921)[574]; был устроен «Вечер современной поэзии» (20 марта 1921) с чтением стихов и деклараций ничевоков, презантистов и экспрессионистов и диспутом[575]; режиссер Н.М. Фореггер читал доклад «Костюм и революция» (23 марта 1921), к дискуссии по которому были приглашены О. Брик, В. Маяковский, В. Мейерхольд, В. Полонский и все желающие из публики[576]; читали новые стихи С. Есенин (24 марта 1921)[577], В. Шершеневич (27 марта 1921)[578], Адалис (28 марта 1921)[579], Р. Ивнев читал отрывки из нового романа (31 марта 1921)[580]; с докладом перед

театральным диспутом «Действо Диониса» выступил С. Марголин (1 апреля 1921)[581]; А. Кусиков прочел доклад об имажинизме и две своих поэмы (9 апреля 1921)[582]; на «Вечере современной поэзии» (12 апреля 1921) после вступительного слова Р. Ивнева стихи читали артисты московских театров, а также поэты Т. Мачтет и Арго[583]; на аналогичном вечере со вступительным словом Р. Ивнева читали поэты Н. Вольпин и В. Ковалевский (17 апреля 1921)[584]; приехавший с Кавказа А. Крученых также выступал на вечере поэтов (17 сентября 1921)[585].

Между тем В. Брюсова на посту председателя Союза поэтов сменил Р. Ивнев, избранный, очевидно, на общем собрании 10 апреля 1921 года[586]. Секретарем стал Р. Рок, в состав правления вошли центрифугисты И. Аксенов и С. Бобров. О деятельности ВСП под руководством Р. Ивнева имеется мало сведений. Вряд ли выступлений в клубе поэтов стало меньше. Скорее информация о них после смены состава президиума Союза поэтов перестала распространяться через газеты.

Новому руководству ВСП удалось издать сборник стихов «Сопо» (конец апреля 1921). В сборнике участвовали: имажинисты — И. Грузинов и Р. Ивнев, футуристы — С. Буданцев и Г. Ечеистов, ничевок (ошибочно отнесенный к акмеистам) — О. Эрберг, центрифугисты — И. Аксенов и С. Бобров, эклектики — Н. Бенар и В. Ковалевский, неоромантик — В. Стенич, парнасец — В. Федоров, символисты — А. Белый, В. Брюсов и Ф. Сологуб, в разделе «классики» были помещены также стихи А. Фета.

Осенью 1921 года в клубе поэтов прошли выставка «5 × 5 = 25», диспут по докладу В. Мейерхольда «О театре» (30 октября 1921) и др. Не обошлось без курьезов, иногда сообщавшихся прессой:

> В Москве идет ожесточенная борьба поэтических направлений. Группа поэтов (судя по именам, совсем зеленая молодежь <...>) пожелала «зарегистрироваться» во Всероссийском Союзе Поэтов в качестве «группы акмеистов». Президиум Союза «отказал в регистрации», предложив группе обратиться «за утверждением» к петербургским акмеистам. Устроенный «группой акмеистов» вечер ознаменовался, как нам пишет один из ее учредителей, неудачной попыткой сорвать его, произведенной футуристами и ничевоками[587].

Несколько раз Союз поэтов возбуждал ходатайство о признании его профессиональным союзом. Однако регулярно следовал отказ. Для получения статуса профсоюза необходимым условием было, чтобы «литературный труд являлся основной профессией, тогда как в члены СОПО принимаются любители поэзии, для которых искусство является лишь побочным занятием и которые, находясь на службе в различных учреждениях и предприятиях, состоят в то же время членами соответствующих профсоюзов»[588]. В течение 1920-х годов Союз поэтов продолжал существовать в статусе общественной организации, отделения которой (начиная с 1919 года) создавались в различных городах: Нижнем Новгороде, Петрограде, Ростове-на-Дону, Пензе, Калуге, Краснодаре, Кур-

ске, Одессе, Рязани, Смоленске, Ярославле, Серпухове, Новочеркасске, Твери, Бежецке, Ташкенте. И хотя даже деятельность московского отделения ВСП нельзя отнести целиком к истории литературного авангарда, в первые годы существования Союза поэтов деятели левого искусства, без сомнения, играли в нем значительную роль.

## Имажинисты [589]

Предыстория имажинизма началась еще до революции. В 1915 году в статье З. Венгеровой «Английские футуристы» упоминался термин «имажизм». Сообщалось, что задача имажистов «сосредоточена на образах, составляющих первозданную стихию поэзии, ее пигмент» [590]. В то же время о значении образа писал в изданиях «Мезонина поэзии» В. Шершеневич, в 1916 году заявивший: «Я по преимуществу имажионист. То есть образы прежде всего. <...> Поэзия есть искусство сочетания самовитых слов, словообразов. Поэтическое произведение — непрерывный ряд образов» [591]. В феврале 1918 года В. Шершеневич написал статью «У края прелестной бездны» [592], в которой провозглашал новое поэтическое направление «имажионизм». В одной из газетных статей (июль 1918) он предрекал, что футуризм вскоре сменится «имажионизмом» [593].

В сентябре 1918 года Шершеневич предполагал возобновить деятельность книгоиздательства «Плеяды». Под этой маркой в 1916 году он уже выпустил три своих книги.

> Вновь приступило к деятельности книгоиздательство «Плеяды». Общее направление издательства — имажионизм, одно из течений футуризма. «Плеяды» выпускают на днях первую книгу «Оркестрион русского футуризма», куда войдет избранная лирика русских футуристов. В сборнике представлено 32 поэта. Стихам каждого поэта предшествует его характеристика. Книга начинается историческим обзором футуризма.
>
> Вслед за «Оркестрионом» в самом ближайшем времени «Плеяды» выпускают «Библиографию русского футуризма», составленную поэтом С. Спасским. В числе следующих новинок книги стихов Б. Пастернака, Р. Ивнева, С. Спасского, В. Шершеневича, С. Третьякова и неск<олько> переведенных книг итальянских футуристов Папини, Палацески и др. [594]

Издательские планы остались неосуществленными. Очевидно, однако, что в сентябре 1918-го в число «имажионистов» еще не входили главные соратники Шершеневича по будущему имажинизму.

Между тем в Пензе группа молодых поэтов и художников выпустила альманах «Исход» (июль 1918). В предисловии к альманаху подчеркивалось, что трое из его участников (Анатолий Мариенгоф, Иван Старцев и Виталий Усиенко) составляют группу имажинистов. Слово было найдено. С этим альманахом А. Мариенгоф в начале осени 1918-го приехал в Москву. Родственник устроил его в издательство ВЦИК литературным

секретарем. Здесь, в процессе работы над сборником «Явь», готовившимся к первой годовщине Октябрьской революции и вышедшим в начале 1919 года, Мариенгоф познакомился с Есениным. Есенин привел Р. Ивнева и В. Шершеневича[595]. Согласно воспоминаниям Шершеневича, он познакомился с Мариенгофом на одном из своих выступлений в Политехническом музее, т.е. 2 (3?) октября или 2 ноября 1918-го. «На другой же день мы встретились в издательстве ВЦИК, где работал Мариенгоф, и долго проговорили. Оказалось, что оба болели одной и той же мечтой. Повстречались еще несколько раз. От этих встреч родился ребенок — имажинизм. Привлекли Есенина, Кусикова и других»[596]. Таким образом, в октябре 1918-го единомышленники встретились. Понадобилось еще около двух месяцев, чтобы осознать общность поэтических интересов и найти соратников среди художников (Г. Якулов, Б. Эрдман). Первые коллективные выступления группы состоялись на эстраде Союза поэтов: 19 декабря 1918 года прошел вечер поэзии Р. Ивнева со вступительным словом В. Шершеневича; 21 декабря 1918-го — «Вечер пяти» (В. Шершеневич, А. Кусиков, Р. Ивнев, А. Мариенгоф, С. Рексин); 29 января 1919-го — «Вечер четырех поэтов» (С. Есенин, Р. Ивнев, А. Мариенгоф, В. Шершеневич) со вступительным словом Г. Колобова.

Сложившаяся группа решила громогласно заявить о себе. Декларацию написал В. Шершеневич. После обсуждения подписались в алфавитном порядке С. Есенин, Р. Ивнев, А. Мариенгоф, В. Шершеневич, Б. Эрдман и Г. Якулов.

> <...> Скончался младенец, горластый парень десяти лет от роду (родился 1909 — умер 1919). Издох футуризм. Давайте грянем дружнее: футуризму и футурью — смерть. Академизм футуристических догматов, как вата, затыкает уши всему молодому. От футуризма тускнеет жизнь.
>
> О, не радуйтесь, лысые символисты, и вы, трогательно наивные пассеисты. Не назад от футуризма, а через его труп вперед и вперед, левей и левей кличем мы.
>
> Нам противно, тошно оттого, что вся молодежь, которая должна искать, приткнулась своей юностью к мясистым и увесистым соскам футуризма, этой горожанке, которая, забыв о своих буйных годах, стала «хорошим тоном», привилегией дилетантов. <...>
>
> Нам смешно, когда говорят о содержании искусства. <...> Тема, содержание — это слепая кишка искусства — не должны выпирать, как грыжа, из произведений. <...> Забудем о том, что футуризм существовал, так же как мы забыли о существовании натуралистов, декадентов, романтиков, классиков, импрессионистов и прочей дребедени. К чертовой матери всю эту галиматью. <...>
>
> Мы, настоящие мастеровые искусства, <...> утверждаем, что единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов. <...> Образ и только образ. Образ — ступнями от аналогий, параллелизмов — сравнения, противоположения, эпитеты сжатые и раскрытые, приложения политематического,

многоэтажного построения — вот орудие производства мастера искусства. Всякое иное искусство — приложение к «Ниве». Только образ, как нафталин пересыпающий произведение, спасает это последнее от моли времени. Образ — это броня строки. Это панцирь картины. Это крепостная артиллерия театрального действия[597].

30 января 1919 года эта декларация была опубликована в воронежском журнале «Сирена», а 10 февраля 1919-го — в московской газете «Советская страна», издававшейся «Центропечатью». Одновременно с декларацией была опубликована статья «Имажинизм в живописи», подписанная В. Шершеневичем и Б. Эрдманом[598]. Кроме того, в газете «Советская страна» (февраль 1919) был помещен ряд стихотворений Р. Ивнева, А. Мариенгофа и С. Есенина, а также хвалебные рецензии Р. Ивнева и В. Шершеневича на книгу А. Мариенгофа «Витрина сердца»[599] и поэму «Магдалина»[600].

Марксистская критика, подходившая к искусству с точки зрения его содержания, встретила имажинистов в штыки. Несмотря на антифутуристический настрой имажинистов, В. Фриче небезосновательно счел их происхождение «дух от духа этого самого футуризма»[601], увидел в их творчестве «лишь продолжение футуризма»[602]. Возмущаясь тем, что футуристы «ловким манером <...> собрались под алое знамя коммунизма и провозгласили свою диктатуру, “диктатуру футуризма”», что «они желают быть единственно признанными, единственно покровительствуемыми государством поэтами», Фриче выступил против претензий футуристов на роль выразителей «литературных идей пролетариата» и также обрушился на декларацию имажинистов. Особенно его раздражало то, что декларация и стихи имажинистов, охарактеризованные им как «умопомрачительное убожество» и «крикливая и наглая самореклама», «нашли себе место и приют на столбцах советских органов, под сенью советской республики»[603].

Имажинисты не стали молчать, и в ответной статье Р. Ивнев расценил аргументы Фриче даже не как критику, а как «дикую и бессмысленную пальбу по имажинистской группе». При этом, утверждая, что «истинно пролетарская поэзия проникнута огненными образами, она насквозь имажинистична», он выступил против «начальнического гнева» Фриче и его претензий на роль опекуна пролетарской поэзии и единственного знатока, какое искусство нужно рабочему классу[604]. Редакция газеты «Советская страна» во главе с Б. Малкиным также выразила свое недоумение, объяснив припадки «начальнического гнева» тем, что Фриче, видимо, считал, будто «все новые пути в литературе, за исключением того, по которому идет сам Фриче, неправильны и вредны для пролетариата»[605].

В ответ на статью Р. Ивнева и заявление редакции «Советской страны» В. Фриче продолжал доказывать полную чуждость поэзии имажинистов «переживаниям и настроениям пролетариата», аргументируя свое мнение примерами из стихов А. Мариенгофа и рецензии В. Шершеневи-

ча на поэму Мариенгофа «Магдалина», а также призвал прекратить пропаганду имажинистов «Центропечатью» в государственном масштабе[606].

Страсти разгорелись. Масла в огонь подлило еще «футуристическое» украшение Москвы студентами 1-х СГХМ к 23 февраля 1919 года. Вопрос был вынесен на заседание исполкома Моссовета (1 марта 1919). Этот конфликт уже рассматривался выше, когда речь шла об украшении городов. Здесь будет затронут лишь аспект конфликта, связанный с имажинистами.

Первой жертвой начавшейся борьбы стала газета «Советская страна», закрытая после призыва Фриче прекратить пропаганду имажинизма «Центропечатью». Затем в органе ЦК РКП (б) газете «Правда» появилась статья о поэзии Мариенгофа, снабженная характерным заголовком «Оглушительное тявканье» и завершавшаяся пассажем: «Кто поставил паяцев у самой рампы, на авансцене? Долой их! Вон!»[607]. Этого не выдержал Ивнев и в тот же день (12 марта 1919) объявил о своем выходе из группы имажинистов по причине «полного несогласия с образом действий этой группы»[608]. Интересно, что изначальная и непрерывная полемика имажинистов с футуристами и футуризмом при этой первой серьезной стычке с общим противником отступила на второй план. Имажинисты и футуристы некоторое время выступали единым фронтом. В. Шершеневич в начале марта 1919-го вошел в редколлегию газеты «Искусство» — органа Московского отдела ИЗО Наркомпроса, которой решено было придать «агитационно-полемический характер, чтобы отпарировать все нападки на футуризм»[609]. Кроме того, Шершеневич и Якулов приняли активное участие в организованном Отделом ИЗО Наркомпроса цикле дискуссий, направленном на пропаганду и разъяснение футуризма[610]. Наркомпрос предполагал также организовать в марте 1919 года литературный поезд им. А.В. Луначарского, в задачу которого «входило самое широкое ознакомление всей России с деятельностью Наркомпроса» и устройство митингов искусства «на разнообразные темы по новому и старому искусству во всех городах, где будет останавливаться поезд»[611]. Имажинисты (С. Есенин, Р. Ивнев, А. Мариенгоф, В. Шершеневич, Г. Якулов) были в числе первых, пожелавших участвовать в работе поезда[612]. Однако именно их участие вызвало у руководства самые сильные подозрения в целесообразности отправки такого коллектива, и поезд был расформирован.

Неудача с турне по России за казенный счет дала возможность сосредоточиться на выступлениях в Москве.

В Большой аудитории Политехнического музея был устроен «Митинг-выставка картин и стихов имажинистов» (3 апреля 1919). В 1-м отделении: доклады В. Шершеневича «Мы — кто, и кто нас оплевывает», С. Есенина «Кол в животе (футуризм и прочие ветхозаветчики)», А. Мариенгофа «Бунт нас», Г. Якулова «Образ краски» (нота имажинистов миру). Во 2-м отделении: демонстрация картин Г. Якулова, К. Медунецкого, В. и Г. Стенбергов, Н. Денисовского, С. Светлова, Б. Эрдмана и стихов С. Есенина — «отелившийся бог», А. Мариенгофа — «выкидыш

отчаяния», В. Шершеневича — «кооперативы веселья». Словопря: «бомбы критики, очередная бестолочь, дружеское против шерсти»[613].

Аршинные кричащие плакаты и широкая реклама не помогли организаторам «выставки» наполнить публикой б<ольшой> ауд. Политехнического музея. По откровенному признанию идеологов нового течения (доклады т. Шершеневича, С. Есенина, А. Мариенгофа и др.), «имажинисты чужды логике мысли» — отсюда не вполне определившаяся идеология, противоречивое и перегруженное широковещательными «декларациями» и «манифестами» творчество.

Но все это, конечно, не оправдывает тех незаслуженных и пристрастных нападок на новое искусство, которые нередко (со страниц «Веч. Изв.») переходят в травлю молодых художников и поэтов. Последним, однако, это не должно давать основания к разочарованным заключениям об «отрицательной политике государства по отношению к искусству». В поэзии имажинистов мы можем усмотреть лишь слабые подражательные (футуризму) попытки. Более талантливы молодые художники-«имажинисты» с их идеологом художником Г.Б. Якуловым во главе. Картины т. Якулова и его учеников (тт. Эрдмана, Светлова и др.) хотя и вызвали в аудитории довольно пренебрежительное отношение, заслуживают, однако, некоторого интереса[614].

Художница Варвара Степанова, побывавшая на этом вечере, записала в дневнике:

Удивительно, какая наглость, драть у того же Маяковского и говорить, что он ничто, сломанная иголка, и дерет у Уитмена, который тоже ничто.

Вообще из породы наглых имажинисты, и если бы не слово «имажинизм», то, конечно, они были бы дешевого сорта.

<...> О футуризме имажинисты выражаются так: Футуризм — корабль, разбившийся об рифы; и когда они, имажинисты, побежали спасать находившихся там людей, то корабль оказался пустым, и даже скрепы были чужие! А сами, провозгласив слово «имаж», остальное берут — часть у футуризма, часть у Северянина, читают нараспев под Маяковского и Северянина, а Мариенгоф — под декадентов, а la Оскар Уайльд.

Теоретически они провозглашают отсутствие глаголов и прилагательных в стихах, но теми и другими наполнены их стихи.

Имажинизм я объясняю просто: Шершеневич захотел вылезти, набрал себе мальчуганов, чтобы не связываться с Маяковским, перед которым он, конечно, погибает[615].

Убедившись на собственном опыте в «отрицательной политике государства по отношению к искусству», поэты-имажинисты в лице Шершеневича прекратили сотрудничество даже с Отделом ИЗО Наркомпроса. Имажинизм стал пропагандироваться как «анархическое искусство». Об этом В. Шершеневич заявил в ряде статей, опубликованных в анархист-

ских изданиях. Наиболее полное выражение эти взгляды получили в статье «Искусство и государство», опубликованной 13 апреля 1919 года:

Искусство сковано и убито слишком большим вниманием к нему государства. <...> Искусство не может свободно развиваться в рамках государства. <...> Государству нужно для своих целей искусство совершенно определенного порядка, и оно поддерживает только то искусство, которое служит ему хорошей ширмой. Все остальные течения искусства затираются.

Государству нужно не искусство исканий, а искусство пропаганды. <...>

Я далек от мысли предполагать, что только борьбой различных поэтических течений создается искусство исканий. Нет! Эта борьба, это Учредительное Собрание всех школ только парализует искусство.

Но как только искусство будет отделено от государства, одно из течений возьмет в свои руки власть и будет диктатором, пока его не свергнут. И в этот период диктатуры, пока остальные школы будут напрягать свои силы для свержения диктатуры, это диктаторское течение будет свободно творить.

Вот этой опасности государства для искусства и не учел ныне благополучно гибнущий футуризм, оплеванный государством. Он напрягает последние силы для того, чтобы получить признание от государства.

Мы — имажинисты — группа анархического искусства — с самого начала не заигрывали со слоновьей нежностью, ни с термином, что мы пролетарское творчество, не становясь на задние лапки перед государством.

Государство нас не признает и слава Богу!

Мы открыто кидаем лозунг Долой государство! *Да здравствует отделение государства от искусства.*

Наши следующие лозунги:

*Да здравствует диктатура имажинизма!*

*Долой критику*, эту гадалку-спекулянтку от искусства. <...>

Мы отрицаем вдохновение и интуицию. *Мы признаем ремесло и знание.* <...>

Высший динамизм в — уничтожении глагола, который приковывает все к определенному времени. И если мы еще допускаем глаголы, то в наиболее нейтральном виде — в неопределенном наклонении. Вообще грамматику следует забыть или реформировать. Мы изобрели, напр., причастие будущего времени («придущий», т.е. тот, который придет). Мы уничтожаем постепенно существительные типа прилагательных, как «голубизна», «коричневость», заменяя их существительными чистого вида «голубь», «коричь» (или «коричнь»). <...>

Мы требуем полного разделения искусства (дифференциации). Поэтому мы выкидываем из поэзии звучность (музыка), описание (живопись), прекрасные и точные мысли (логика), душевные переживания (психология) и т.д.

Нас еще немного.

Нас поэтов имажинистов, подписавших первую декларацию, было четверо: я, Вадим Шершеневич, Сергей Есенин, Анатолий Мариенгоф, Рюрик Ивнев. Ивнев уже погиб (жертва государственного приличия). Его

место с лихвой занято Александром Кусиковым, Николаем Эрдманом, Иваном Старцевым, Сергеем Спасским. Около нас Лев Моносзон и Сергей Третьяков.

Под наши знамена — анархического имажинизма — мы зовем всю молодежь, сильную и бодрую[616].

Резюмируя процитированную статью, можно понять, что Шершеневич предлагал отделить искусство от государства, чтобы имажинисты смогли взять власть над искусством в свои руки и установить диктатуру имажинизма. Учитывая, что анархизм подразумевает не просто безгосударственность, а безначальственность и безвластие, претензии имажинизма одновременно на роль диктаторского течения и «анархического искусства» выглядели довольно странно. Скорее, это было предложение футуристам побороться за власть один на один, без участия государства. Впрочем, в смысле отрицания авторитетов, порядка и дисциплины имажинисты были вполне анархичны.

Следует отметить, что весной 1919 года лозунг «отделение искусства от государства» уже не имел сколько-нибудь серьезного политического значения и использовался имажинистами скорее не в политическом, а в литературном контексте для придания яркости и остроты выступлениям группы, создания ореола скандальности и бунтарского имиджа. Использование этого лозунга в качестве одного из приемов «литературного хулиганства» вполне вписывается в общий поведенческий стиль этой группы.

В конце апреля — начале мая 1919 года Мариенгоф, Ивнев и Шершеневич по разным делам ездили в Киев[617], где заодно устроили «вечер имажинистов». Р. Ивнев, несмотря на свое недавнее заявление о выходе из группы, выступал вместе со всеми, что заставляет предполагать в его разрыве с имажинизмом обыкновенную оглядку на «мнение начальства».

По возвращении в Москву в конце мая 1919 года имажинистами была устроена знаменитая акция росписи Страстного монастыря[618]. Ночью или рано утром 28 мая 1919-го В. Шершеневич, С. Есенин, А. Мариенгоф, Г. Колобов, Н. Эрдман, художник Дид-Ладо, И. Грузинов, А. Кусиков и М. Ройзман с лестницей, краской и кистями отправились на Страстную площадь, по прошлогоднему примеру Д. Бурлюка, выносить свое искусство на улицу. Дальше предоставим слово В. Шершеневичу:

К стенам Страстного монастыря была приставлена лестница, и [Дид Ладо под диктовку поэтов] начал расписывать стены монастыря аршинными буквами имажинистских стихов.

Не помню, что было взято из других стихов[619], но две строки Мариенгофа:

Граждане!
Душ меняйте белье исподнее! —

были выписаны весьма отчетливо. <...> Мы уже жалели, что стена слишком мала, а лестница ниже, чем пожарная. Уже дрались за размер цитаты и площадь стены. Такая книжная страничка досталась нам впервые.

В самый разгар работы к лестнице, которую держал Кусиков, подходит милиционер. Имажинисты молчат, милиционер тоже. Он был поражен грандиозностью работы и виртуозностью письма, мы — неожиданностью, на которую не рассчитывали. <...> Милиционер с явным любопытством разглядывал кисть и пытался вникнуть в смысл слов. <...> Под ночным небом, при сочувственных кивках звезд работа продолжалась. Продолжалось и молчание.

Наконец, оно было прервано, что нисколько не повлекло прекращения росписи. Надписи писались, а Кусиков и Есенин приняли на себя недоумение милиционера.

— Что это вы делаете?

— Работаем. Поторапливайся! Пиши скорей!

— Гм!

После этого «гм» нас могли молниеносно забрать. Однако «гм» было миролюбивое. Кусиков решил это миролюбие использовать бешеным кавалерийским рейдом:

— Дело в том, что скоро праздники, вот нам и поручили революционные лозунги написать. Мы — художники.

Наглость Есенина переросла кусиковскую:

— Прохожие мешают, товарищ милиционер! Чуть было лестницу не столкнули. Товарищ сверху чуть не ссыпался. Несознательность! Не хотите ли папиросу?

Милиционер, которому понравился наш энтузиазм и трудность оригинальной работы, почесал затылок:

— Чего же вы не огородили лестницу?

— Некогда!

В рязанском мозгу мелькает последняя мысль:

— Вы бы, товарищ милиционер, последили, чтоб нас не толкали, и мы подержим лестницу.

<...> Милиционер включился в нашу работу. Дид Ладо писал, мы по очереди держали подлую лестницу, которая все время скользила по тротуару в такт изгибам туловища Ладо, а милиционер ходил вокруг и кричал случайным прохожим:

— Отойди подальше! Обходи кругом! Не мешай работать!

Через час мы дружески жали руки милиционеру, и Есенин, кажется, обещал выхлопотать для него какую-то награду у председателя Моссовета Льва Борисовича Каменева «за оказание помощи революционному убранству Москвы»[620].

Днем вся площадь была запружена народом, конная милиция разгоняла любопытных, а монашки пытались смыть и соскоблить надписи. Реакция власти была сформулирована в заголовке газетной статьи: «Хулиганство или провокация?».

В среду утром фасад страстного монастыря оказался за ночь кем-то измазанным. По правую сторону ворот мазилкой размашисто наляпано «имажинизм» и начертаны имена поэтов «славной» плеяды: С. Есенин,

А. Мариенгоф и др. По левую сторону красуются цитаты из их произведений, в том числе такие «уместные» здесь перлы, как «Господи, отелись» и т.п. Около монастыря собирается публика и комментирует эту хулиганскую выходку вполне определенно: глупый кощунственный афоризм из С. Есенина оказался в непосредственном соседстве с вывеской помещающегося в здании Страстного монастыря Юридического Отдела МСРиКД. Безобразие это продолжалось почти до полудня, когда из монастыря вышли женщины и начали смывать дурацкую надпись. Помимо всего прочего на фасаде останется огромное грязное пятно. <...> Судебная власть, несомненно, расследует, что здесь: простое хулиганство или утонченная сознательная провокация темной фанатической толпы?[621]

В. Шершеневич, пришедший днем посмотреть на плоды ночной работы, рассказывал:

По одному виду толп, наводнению всадников и общему тону разговора я понял, что надо давать драпу. Толя <А. Мариенгоф> и Сергей <С. Есенин> были найдены. Мы звонили Борису Федоровичу Малкину, который нас успокоил сообщением, что имажинистов уже ищут, что поезда в Малаховку или Пушкино отходят часто и что нам не мешало бы подкормиться на лоне природы, тем более что после этого скандала он нас принимать не будет, наши издания[622] выходить и распространяться тоже не будут. Я не помню, почему это нас не очень напугало, и мы никуда не уехали. Еще более странно, что никаких неприятностей по этому делу мы тоже не имели.

Все же вечером мы шли в кафе для выступлений мрачно. Кое-кто захватил запас хлеба. Кусиков прощался дома под неумолчный плач всей родни.

Однако ничего не произошло[623].

Власти, опасавшиеся, что имеют дело с намерением «спровоцировать фанатическое возбуждение темной массы»[624], видимо, несколько успокоились, квалифицировав происшедшее как простое хулиганство.

Через несколько дней (9 июня 1919), согласно объявлению, С. Есенин, А. Мариенгоф, А. Кусиков совместно с артистами благополучно выступали в Большом театре на вечере в пользу семей красногвардейцев[625].

Издательская деятельность имажинистов началась во второй половине 1919 года. Хотя объявление об организации группой своего издательства на артельных началах было опубликовано одновременно с первой декларацией[626], национализация типографий и реквизиция бумаги создали значительные трудности для частного книгоиздательства. Объясняя в апреле 1919 года причины молчания левого искусства «невозможностью печататься и проповедовать», В. Шершеневич отмечал: «Смешно, но литературы без типографий не может существовать. И как только государство предоставит возможность свободно печататься мастерам новых направлений, левое искусство хлынет таким мощным ревом, таким оглушительным взрывом, что легко сметет ту макулатуру, которую

сейчас преподносят под видом искусства»[627]. Под «макулатурой» В. Шершеневич имел в виду пролетарское искусство и, прежде всего, творчество пролетарских поэтов и писателей, считая его «определенным регрессом в искусстве», «гимном безграмотности»[628].

С этими же мыслями В. Шершеневич выступил на митинге искусств в Большой аудитории Политехнического музея (6 ноября 1919). Выступали Вяч. Иванов, П. Керженцев, В. Полонский, К. Новицкий и др. Речь В. Шершеневича, заметно выделявшаяся среди других своей оппозиционностью, была частично опубликована:

> — Все митинги об искусстве напоминают гинекологические съезды в ожидании рождения нового искусства. О пролетарском искусстве приходится сказать словами Фамусова: «Она еще не родила, но, по моим расчетам, должна родить».
>
> Все печатают <так в тексте. — *А.К.*> о молчании поэтов и художников, но на самом деле, созидание новых творений движется своим чередом. <...>
>
> — У нас столы ломятся от рукописей, — восклицает Шершеневич, — а Государственное издательство между тем не дает нам возможности опубликовать наши произведения! Отделение искусства от государства — вот в чем залог возрождения искусства!
>
> <...> Тов. Керженцев в заключительном слове отвечает на упреки имажинистов, направленных против советской власти, якобы тормозящей издание поэтических произведений. Государственное издательство не в силах печатать произведения всякой группы двух-трех человек, хотя бы они считали себя «конюхами из стойла Пегаса». Столь же неправильна жалоба на отсутствие материальных средств. Советская власть широко открывает двери всем, кто хочет участвовать в строительстве новой социалистической культуры![629]

Это выступление Шершеневича, случившееся к тому же накануне второй годовщины Октябрьской революции, не прошло ему даром. Через день (8 ноября 1919) он был арестован московской ЧК[630] и неделю провел под стражей.

В этих условиях книгоиздательская деятельность имажинистов с официальной точки зрения приобрела нелегальный характер. В. Шершеневич вспоминал позднее:

> Для того чтобы запустить сборник, надо было иметь разрешение отдела печати, РВЦ (то есть Военно-революционной цензуры) и наряд на типографию. Все эти требования были для нас невыполнимы. Отдел печати, прежде всего, требовал справки, что у нас есть своя бумага. Если такой справки не представить, то разрешения не давалось. Если справку представляли, то разрешение давали, но бумагу конфисковывали и пускали на другие издания. По причине того же кризиса бумаги мы могли рассчитывать на разрешение тиража в две-три тысячи, а мы бахали обычно тысяч по пятнадцать или двадцать. Вопрос количества нас, собственно говоря, не слишком смущал. Мы печатали на титульном листе «две тысячи», а за

рюмкой водки быстро уговаривали директора типографии, и он не замечал, как за этой цифрой на деле вырастал нулик. [Вопрос со штампом РВЦ мы с самого начала, после одного-двух запрещений наших книг, обошли легко. Мы просто ставили эти три буквы на книге, и никто ни разу не проверил: имеется ли у нас разрешение или штамп и номер вымышлены? Последующий контроль был тогда слабоват.] Бумагу мы скупали где могли и как могли. <...> Типографии, даже руководимые партийцами, никогда не понимали, почему мы не получаем разрешения на наши книги. <...> По существу, наши книги могли бы свободно выходить и легально, но мы не хотели сдаваться Главлиту и отделу печати. Это был спорт, состязание, единоборство. Частник побеждал неизменно[631].

О книгах, выпущенных имажинистами под издательской маркой «Чихи-Пихи», уже упоминалось, когда речь шла о Союзе поэтов. Параллельно под издательской маркой «Имажинисты» во второй половине 1919 года были выпущены книги А. Мариенгофа «Кондитерская солнц» и «Магдалина» (1 и 2-е изд.). Строго говоря, пока имажинисты руководили Союзом поэтов, книгоиздательство называлось «“Имажинисты” при Всероссийском союзе поэтов». Кроме книг А. Мариенгофа под этим названием в начале декабря 1919 года вышел также сборник «Плавильня слов» (С. Есенин, А. Мариенгоф, В. Шершеневич)[632]. Впоследствии употреблялось название «Имажинисты». В первой половине 1920-го под этой издательской маркой вышли книга А. Мариенгофа «Руки галстуком», сборники «Харчевня зорь» (С. Есенин, А. Мариенгоф, В. Хлебников), «Коробейники счастья» (А. Кусиков, В. Шершеневич); под издательской маркой «Плеяда» вышла книга В. Шершеневича «Лошадь как лошадь». В том же году в издательстве «Имажинисты» были выпущены книги В. Шершеневича «2 × 2 = 5. Листы имажиниста» и «Кому я жму руку», А. Кусикова «Поэма поэм» (2-е изд.), «Коевангелиеран» и «В никуда», А. Мариенгофа «Буян Остров» и «Стихами чванствую». Кроме того, под маркой «Сандро» А. Кусиков выпустил первое издание «Поэмы поэм»; под маркой «Див» А. Мариенгоф издал сборники «Конница бурь. Кн. 1» (М. Герасимов, С. Есенин, Р. Ивнев, Н. Клюев, А. Мариенгоф, П. Орешин) и «Конница бурь. Кн. 2» (С. Есенин, А. Ганин, А. Мариенгоф); в издании «Московской трудовой артели художников слова» вышли книги С. Есенина «Голубень» и «Ключи Марии», в издательстве «Злак»[633] — книга С. Есенина «Трерядница».

Одновременно с началом книгоиздательской деятельности по инициативе С. Есенина была создана «Ассоциация вольнодумцев в Москве». Согласно уставу, одобренному 24 сентября 1919 года А.В. Луначарским, «Ассоциация вольнодумцев» создавалась как «культурно-просветительное учреждение, ставящее себе целью духовное экономическое объединение свободных мыслителей и художников, творящих в духе мировой революции» и распространение «творческих идей революционной мысли и революционного искусства человечества путем устного и печатного слова»[634]. Устав подписали С.А. Есенин, Д.И. Марьянов, Я.Г. Блюмкин, А.Б. Мариенгоф, А.М. Сахаров, И.И. Старцев, М.П. Герасимов, А.Д. Си-

лин, Г.Р. Колобов, М. Криницкий, В.Г. Шершеневич, М.Д. Ройзман. На первом заседании «Ассоциации вольнодумцев» (20 февраля 1920) председателем ее был избран С. Есенин, секретарем — М. Ройзман[635].

Поскольку «Ассоциация вольнодумцев» была создана с экономической целью и объединяла не только поэтов и художников, но и других людей, подчас не имевших отношения к искусству, параллельно ей был образован официально нигде не зарегистрированный «Орден имажинистов». В него входили С. Есенин, А. Кусиков, А. Мариенгоф, В. Шершеневич, Н. Эрдман, Б. Эрдман, Г. Якулов. Впоследствии были приняты также поэты И. Грузинов и М. Ройзман. Название подчеркивало обособленность группы от последователей и подражателей и выделяло московскую группу как среди членов «Ассоциации вольнодумцев», так и среди других имажинистов.

Кроме того, при «Ассоциации» было создано литературное кафе «Стойло Пегаса» (Тверская ул., 37), открытое в начале ноября 1919 года. Согласно хроникальной заметке, в нем предполагались «ежедневные вечера, доклады, авточтения поэтов преимущественно левого направления — имажинистов и к ним примыкающих»[636]. Расписывал кафе Г. Якулов.

Георгий Якулов нарисовал на вывеске скачущего «Пегаса» и вывел название буквами, которые как бы летели за ним. Он же с помощью своих учеников выкрасил стены кафе в ультрамариновый цвет, а на них яркими желтыми красками набросал портреты его соратников-имажинистов и цитаты из написанных ими стихов. Между двух зеркал было намечено контурами лицо Есенина с золотистым пухом волос, а под ним выведено:

Срежет мудрый садовник — осень
Головы моей желтый лист.

Слева от зеркала были изображены нагие женщины с глазом в середине живота, а под этим рисунком шли есенинские строки:

Посмотрите: у женщин третий
Вылупляется глаз из пупа.

Справа от другого зеркала глядел человек в цилиндре, в котором можно было узнать Мариенгофа, ударяющего кулаком в желтый круг. Этот рисунок поясняли его стихи:

В солнце кулаком бац,
Вы там, — каждый собачьей шерсти блоха,
Ползаете, собираете осколки
Разбитой клизмы.

В углу можно было разглядеть, пожалуй, наиболее удачный портрет Шершеневича и намеченный пунктиром забор, где было написано:

И похабную надпись заборную
Обращаю в священный псалом[637].

На открытии кафе выступали С. Есенин и В. Шершеневич[638].

Обычно днем С. Есенин и А. Мариенгоф работали в книжной лавке Московской трудовой артели художников слова (Б. Никитская, 15), а В. Шершеневич и А. Кусиков — в Книжной лавке поэтов (Камергерский пер., 2). Вечером — шли в кафе или на выступление.

Из выступлений имажинистов вне кафе отметим на первый взгляд несколько неожиданное участие их в вечере современной поэзии, прошедшем в литературной студии московского Пролеткульта (30 ноября 1919). Согласно объявлению, от имажинистов должны были выступать С. Есенин и В. Шершеневич[639]. В отчете, однако, об участии Шершеневича сведений нет, что неудивительно при его неоднократно декларированном резко отрицательном отношении к пролетарскому искусству. Он и позднее печатно заявлял: «<...> то, что ныне называется пролетарским искусством, это прикрытие модной вывеской плохого товара. В "пролетарские поэты" идут бездарники <...> или недоучки»[640].

Согласно отчету, на вечере читали стихи А. Мариенгоф, С. Есенин, а также пролетарские поэты М. Герасимов, В. Александровский, В. Казин, С. Обрадович.

> После чтения состоялся диспут-собеседование о взаимоотношениях имажинизма и пролетарской поэзии. Выступали Есенин, Мариенгоф, Арнашов и др.
>
> П.С. Коган, также выступивший, выразил свое удивление по поводу пребывания имажинистов среди пролетарских поэтов и предостерегал последних от губительного действия имажинизма на молодую пролетарскую литературу[641].

В чем должно было заключаться «губительное действие», осталось неясным. В то же время очевидно, что пролетарские поэты не прислушались к предостережениям маститого критика. Через несколько месяцев, характеризуя их творчество, поэт-неоклассик Н. Захаров-Мэнский отмечал, что «М. Герасимов и, в особенности, В. Казин скорее имажинисты <...>, настолько сильно насыщены и перенасыщены образами их стихотворения»[642]. О той же близости поэтических принципов рассуждал Ип. Соколов: «Имажинизм, как новое достижение в форме, примиряет самые противоположные по содержанию течения в поэзии. Имажинистом одинаково может быть пролетарский и буржуазный поэт. Вполне естественно, что лучший пролетарский поэт Мих. Герасимов, неонародник С. Есенин и В. Шершеневич — все они называют себя имажинистами»[643].

Близость поэтических установок была подтверждена в первом сборнике «Конница бурь», где наряду со стихами имажинистов С. Есенина, Р. Ивнева и А. Мариенгофа были помещены произведения пролетарского поэта М. Герасимова и «крестьянских» поэтов Н. Клюева и П. Орешина. Подобное сотрудничество вызвало замешательство среди кри-

тиков-марксистов, настойчиво стремившихся классифицировать все искусство как рабоче-крестьянское или буржуазное. В рамках этой дуалистической схемы марксистского литературоведения для сотрудничества рабоче-крестьянских поэтов и имажинистов не было места. Жизнь шла не по схеме. Недаром удивлялся П. Коган. После выхода «Конницы бурь» настала очередь удивляться В. Фриче:

> Глубокое смущение невольно охватывает читателя, когда рядом с «имажинистскими» поэмами Мариенгофа и Шершеневича он видит имена таких талантливых и здравомыслящих крестьянских и рабочих поэтов, как Клюев, Орешин и Герасимов. Как и чем объяснить такой противоестественный симбиоз? Что общего между ними?

Цитируя стихи Клюева, Герасимова и Орешина, В. Фриче замечал:

> Все эти стихотворения по построению и темам прекрасны и вместе с тем изобилуют образами, не претендуя на громкое и глупое название «имажинизма».
>
> А теперь посмотрим, в какую милую и теплую компанию — сознательно!! — записались наши рабоче-крестьянские поэты.

У Мариенгофа Фриче находил только образ кровавого погрома. У Шершеневича — образы кабака, игорного дома, притона разврата, выгребной ямы.

> Вот в какую милую компанию поэтов, с «выгребной ямой» вместо души, сознательно вошли наши рабоче-крестьянские художники слова. Правда, в сборнике «Конница бурь», где помещены стихи Клюева, Орешина и Герасимова, нет произведений «шляющегося» языком Шершеневича, <...> но ведь это не важно, ибо лидером и теоретиком «имажинизма», с которым ныне так трогательно дружат поэты рабоче-крестьянской группы, был и есть творец кабацко-венерически-игорных образов. Не пора ли одуматься поэтам трудовой демократии?
>
> Не пора ли отмежеваться им решительно и бесповоротно от имажинизма <...>[644].

Удивление В. Фриче закончилось очередным «начальственным окриком». Пролетарским поэтам оказалось нельзя сотрудничать с имажинистами. Заимствовав образ у Шершеневича, В. Фриче назвал весь имажинизм «бумажкой, брошенной в клозет».

На высказывания рядовых критиков имажинисты, как правило, внимания не обращали. Иное дело, когда атаку начинали «начальственные» критики. Тут ответная реакция была резка и решительна. Так, А. Мариенгоф счел П. Когана и В. Фриче «обнаглевшими субъектами», пытавшимися «шарлатанно врачевать искусство»[645].

Между тем в «Правде» появилась заметка крупного партийного работника, направленная против имажинистов и их книг. Резюме было

сформулировано грозно и недвусмысленно: «Пролетариат вправе требовать прекращения этого литературного озорства. <...> Пусть эти веселые граждане упражняются на наркомпросовский счет в словоблудии, но зачем же давать им еще портить бумагу»[646]. Возможно, последовали какие-нибудь административные меры. Шершеневич вспоминал о неоднократном опечатывании их книжных лавок. Во всяком случае, имажинисты приняли вызов и не стали тянуть с ответом. 5 марта 1920 года С. Есенин, В. Шершеневич и А. Мариенгоф обратились к А.В. Луначарскому с заявлением:

Еще в тот период, когда Советская власть не успела отпраздновать свою первую годовщину, мы, поэты, мастера слова, работали вместе с нею, не поддавшись общеинтеллигентскому саботажному настроению. Еще в то время мы радостно давали свои строки — стихи и статьи — в советские газеты, сборники, журналы. Несмотря на неоднократные возможности любого из нас оказаться по ту сторону Советской России, мы отрицали эти возможности, полагая, что всякое искусство новаторов, искусство исканий может существовать только в стране рождающегося социализма, в стране, несущей новый мир миру.

И мы должны сознаться, что в ту пору с нами считались, нашей работой дорожили, нас приглашали и в газеты («Известия» Ц.И.К., «Советская страна»), и в сборники (изд. Ц.И.К. «Явь»), и в журналы, на диспуты, в отделы; словом, у нас были все шансы полагать, что наше неустанное желание искать новые пути, а не идти по проселочным дорогам, ценится и приветствуется.

Однако в настроении интеллигенции вообще и литературном мире в частности произошел перелом в связи с усилением и укреплением Советской власти. И вот мы вынуждены с грустью констатировать, что то, что мы приняли за дружественное поощрение, оказалось просто осуществлением принципа «на безрыбии и рак рыба». Стоило согласиться на работу литературным именам символизма и натурализма, как все искусство новаторов было забыто; его стали не только не поощрять, но даже загонять, запрещать.

Достаточно сказать, что нам стоит невероятных усилий устроить хоть какой-либо диспут о новом искусстве; достаточно сказать, что у нас, художников слова, отнята всякая возможность работать в родной для нас области. За весь период времени нам не удалось выпустить легальным и законным порядком ни одной книги стихов, ни одного альманаха; советские издания чуждаются нас, как зачумленных, а само слово «имажинизм» вызывает панику в рядах достопочтенной критики и ответственных работников. Мы лишены самого главного, может быть, единственного смысла нашего существования: возможности печатать свои стихи, а следовательно и писать их, ибо как нет театра для себя, так нет и поэзии для себя.

Всякие указания на общетехнические затруднения (отсутствие бумаги, типографий и т.д.) не больше чем отговорки, п<отому> ч<то> шаблонно творящим широко открыта возможность печататься; какие-нибудь переводы

классиков печатаются несколькими изданиями в десятках тысяч экземпляров. Здесь не невозможность, а нежелание печатать новаторов-имажинистов, тем более что это не скрывается целым рядом статей в советских изданиях (Фриче, Ломов и др.).

Чуть ли не каждая наша строка подвергается жестокой и безответной критике; мы более года вынужденно молчаливо встречаем критику, более напоминающую инсинуацию и брань.

Такое положение неестественно и нелепо. И вот в результате этой травли, систематической и пристрастной, мы вынуждены обратиться к Вам, как к комиссару по просвещению, за разъяснением:

Если наша деятельность, наши стихи, наши изыскания и опыты в области поэзии действительно ценны и нужны государству, мы радостно будем продолжать работу, несмотря на нападки; но нам необходимы хоть какие-нибудь гарантии возможности работать и печататься. Нам надоело быть в положении травимого зверя, у которого спилены рога, отняты книги. Нам нужна не материальная поддержка государства, п<отому> ч<то> мы все время говорим не о материальной стороне, а о чисто моральной.

Еще раз повторяем: при условии предоставления нам возможности печататься, выпускать собственные книги, без каких бы то ни было государственных субсидий, — мы готовы работать и искать, и будем это делать до тех пор, пока наш путь не станет путем общим, пока имажинизм, этот ренессанс искусства, не откроет ключом Марии дверь в новый золотой век искусства.

Но если мы действительно не только ненужный, но чуть ли не вредный элемент в искусстве, как это пишут тт. критики и работники, если наше искусство не только вредно, но даже опасно Советской республике, если нас необходимо лишать возможности печататься и говорить, то мы вынуждены просить Вас о выдаче нам разрешений на выезд из России, п<отому> ч<то> мы желаем работать и работать так, как это велит наше искусство, не поступаясь ни одним лозунгом имажинизма, этого поэтического учения, которое для нас является единственно приемлемым[647].

Хотя заявление имажинистов не предназначалось для публикации, но в печать просочились сведения:

Поэтами-имажинистами А. Мариенгофом, В. Шершеневичем и С. Есениным подано народному комиссару по просвещению заявление, в котором, констатируя «планомерное удушение моральное и физическое государством революционного искусства», они просят определенного ответа: нужны ли они Советской России или нет. При положительном ответе — должна быть дана возможность работе, при отрицательном — поэты-имажинисты просят о выдаче им заграничных паспортов[648].

Со своей стороны, Луначарский 18 марта 1920 года направил им копию официального ответа заведующего Госиздатом В.В. Воровского[649]. Ответ не был опубликован, как не публиковалось и само заявление

имажинистов. Видимо, было найдено какое-то компромиссное решение, не изменившее, по сути, взаимоотношений имажинистов с властью, но, возможно, устранившее препятствия в деятельности членов группы. Например, мог быть отменен наложенный запрет на работу книжных лавок и т.п.

Анархический стиль поведения имажинистов вполне соответствовал их мировоззренческим установкам. В. Шершеневич в это время утверждал, что «имажинизм таит в себе зарождение нового, внеклассового, общечеловеческого идеализма, но идеализма не мистерийного, а арлекинадного»[650]. Своими выступлениями они, видимо, пытались по мере сил реализовать образ поэта-арлекина, несущего в жизнь веселье и революцию духа, ибо «имажинизм есть первый раскат подлинной всемирной революции, но революции не материальной, а духовной»[651]. Фактически имажинисты подхватили основные лозунги футуризма образца 1917—1918 годов «отделение искусства от государства» и «революция духа», а приняв эстафету, взяли на себя и ту социальную роль «возмутителей спокойствия», которую раньше исполняли футуристы.

Не имея претензий на роль выразителей пролетарского искусства и печатаясь за свой счет, имажинисты могли себе позволить дразнить власть имущих, поскольку последние в общем-то понимали, что это отчасти саморекламное, отчасти просто юношеское озорство.

Между тем С. Есенин, А. Мариенгоф и Б. Глубоковский в марте 1920 года совершили гастрольную поездку в Харьков, а в июле 1920-го С. Есенин, А. Мариенгоф и Г. Колобов — в Ростов-на-Дону.

Известны также отрывочные сведения о выступлениях имажинистов, прошедших в течение 1920 года в «Литературном особняке», клубе Союза поэтов, Дворце искусств, ЛИТО Наркомпроса, Политехническом музее, Большом зале Консерватории и частично уже упоминавшихся[652], когда речь шла о деятельности ВСП. На заседании «Литературного особняка» (19 или 26 апреля 1920) В. Шершеневич читал свою пьесу «Одна сплошная нелепость»; в клубе Союза поэтов (26 июня 1920) А. Мариенгоф устроил доклад «Буян-остров»; во Дворце искусств (9 июля 1920) состоялся вечер имажинистов при участии В. Шершеневича, А. Кусикова и А. Мариенгофа; в клубе Союза поэтов (11 июля 1920) А. Кусиков после вступительного слова В. Шершеневича читал поэму «Коевангелиеран»; примкнувший к имажинизму И. Грузинов сделал (3 августа 1920) доклад «Имажинизм как творческий метод»; там же (13 и 24 августа 1920) состоялись вечера поэзии В. Шершеневича; в ЛИТО Наркомпроса на литературно-художественной вечеринке (20 августа 1920) вместе с представителями других направлений выступали имажинисты В. Шершеневич, А. Кусиков и И. Грузинов; на вечере современной поэзии в Политехническом музее (20 сентября 1920) от группы имажинистов выступили С. Есенин и В. Шершеневич; в клубе Союза поэтов (8 октября 1920) состоялся доклад С. Есенина «Словесная орнаментика»; в первом выпуске «Устного журнала» ВСП в Большом зале Консерватории (25 октября 1920) приняли участие В. Шершеневич, А. Мариенгоф

и И. Грузинов; в литературной студии ЛИТО Наркомпроса (31 октября и 14 ноября 1920) В. Шершеневич читал лекцию «Идеология образа»; во Дворце искусств (2 ноября 1920) состоялся вечер поэзии Р. Ивнева; в Большом зале Консерватории на «Литературном суде над имажинистами» (4 ноября 1920) выступали В. Шершеневич, С. Есенин, А. Мариенгоф и И. Грузинов; в Политехническом музее на вечере «Суд над современной поэзией» (17 ноября 1920) выступали В. Шершеневич, С. Есенин, И. Грузинов; во втором номере «Устного журнала» ВСП в Политехническом музее (2 декабря 1920) выступали Р. Ивнев и В. Шершеневич; в секции монументального искусства ИНХУКа (22 декабря 1920) В. Шершеневич делал доклад «Об элементах поэзии»[653]; в Политехническом музее (31 декабря 1920) прошла «Встреча Нового года с имажинистами»[654].

Большинство из этих вечеров известно только по анонсам или кратким упоминаниям. Исключение составляют организованный Союзом поэтов «Литературный суд над имажинистами» и ответный имажинистский «Суд над современной поэзией». Остановимся на них подробнее:

> Четвертого ноября «Союз поэтов» объявил в помещении Большого зала консерватории «Литературный суд над имажинистами». Председателем был избран публикой б. присяжный поверенный Соколов. Обвинителем выступил Валерий Брюсов, гражданским истцом — И.А. Аксенов, свидетелями со стороны обвинения — поэты Адалис, С. Буданцев и Т. Левит; защитником критик Ф. Жиц.
>
> Собралось громадное количество публики, переполнившей огромный зал. Судебное разбирательство прошло очень серьезно; обвиняемые и обвинители выдвинули ряд любопытных литературных фактов[655].

От имажинистов в качестве подсудимых должны были выступать, согласно афише, И. Грузинов, С. Есенин, А. Кусиков, А. Мариенгоф, В. Шершеневич[656]. Однако незадолго до вечера (в ночь с 18 на 19 октября 1920) А. Кусиков и С. Есенин по ложному доносу были арестованы ВЧК[657]. После ряда допросов и поручительства Я. Блюмкина, С. Есенин 25 октября был отпущен; А. Кусикова освободили только 17 ноября, и на вечере он не выступал.

Подробности «Литературного суда над имажинистами» известны по воспоминаниям современников:

> Большой зал консерватории. Холодно и не топлено. Зал молодой и оживленный. Хохочут, спорят и переругиваются из-за мест (места ненумерованные, кто какое займет). <...>
>
> Наконец на эстраду выходят. Подсудимые садятся слева группой в пять человек. Шершеневич, Мариенгоф и еще кто-то. <...>
>
> Суд начинается. Выступают от разных групп: неоклассики, акмеисты, символисты — им имя легион. «Подсудимые» переговариваются, что-то жуют, смеются[658].
>
> Валерий Брюсов обвинял имажинистов как лиц, составивших тайное

сообщество с целью ниспровержения существующего литературного строя в России.

Группа молодых поэтов, именующих себя имажинистами, по мнению Брюсова, произвела на существующий литературный строй покушение с негодными средствами, взяв за основу поэтического творчества образ, по преимуществу метафору. Метафора же является частью целого: это только одна из фигур или троп из нескольких десятков фигур словесного искусства, давно известных литературам цивилизованного человечества.

Главный пункт юмористического обвинения был сформулирован Брюсовым так: имажинисты своей теорией ввели в заблуждение многих начинающих поэтов и соблазнили некоторых маститых литераторов.

Один из свидетелей со стороны обвинения доказывал, что В. Шершеневич подражает Маяковскому, и, чтобы убедить в этом слушателей, цитировал параллельно Маяковского и Шершеневича[659].

Иван Аксенов также решил построить свою речь на фундаменте иронии, но из этого ничего путного не получилось. Он иронизировал таким образом, что все его остроты по адресу имажинистов неизменно обрушивались на его собственную голову. К концу речи гражданского истца публика стала весело подтрунивать над ним. <...>

Один из свидетелей защиты предложил: во-первых, прекратить словесную прю, во-вторых, просить подсудимых имажинистов прочитать свои новые стихи. Стихи в данном случае должны были рассматриваться как последнее слово подсудимого.

Имажинисты, выступившие со своими стихами, имели шумный успех. Успех предрешил характер приговора литературного суда: приговор был вынесен оправдательный[660].

Есенин в последнем слове подсудимого нападал на существующие литературные группировки — символистов, футуристов и в особенности на Центрифугу, к которой причисляли в то время С. Боброва, Б. Пастернака и И. Аксенова. <...> Есенин, с широким жестом обращаясь в сторону Аксенова:

— Кто судит нас? Что сделал в литературе гражданский истец, этот тип, утонувший в бороде?

Выходка Есенина понравилась публике. Публика смеялась и аплодировала[661].

По воспоминаниям Г. Бениславской, Есенин читал «Плюйся, ветер, охапками листьев» и «Трубит, трубит погибельный рог!».

Что случилось после этого чтения, трудно передать. Все вдруг повскакали с мест и бросились к эстраде, к нему. Ему не только кричали, его молили: «Прочитайте еще что-нибудь». И через несколько минут, подойдя уже в меховой шапке с собольей оторочкой, по-ребячески прочитал еще раз «Плюйся, ветер...»[662].

Ответный вечер имажинистов «Суд над современной поэзией», состоявшийся в Большой аудитории Политехнического музея, также прошел в переполненном зале. По свидетельству М. Ройзмана, «не только аудитория была набита до отказа, но перед входом стояла толпа жаждущих попасть на вечер, и мы — весь “Орден имажинистов” — с помощью конной милиции с трудом пробивались в здание»[663].

Председательствовал критик В.Л. Львов-Рогачевский. Защитником современной поэзии был назначен В. Брюсов. Многочисленные литературные группы к участию в вечере не привлекались и, как сетовал неоклассик Н. Захаров-Мэнский, «не имели возможности защищаться от нападок левых»[664]. Имажинисты выступили в том же составе, что и на предыдущем вечере: И. Грузинов, С. Есенин, А. Мариенгоф и В. Шершеневич.

Первым выступал И. Грузинов, вспоминавший позднее:

> Я охарактеризовал главные литературные направления того времени.
>
> Я подверг критическому анализу теоретические положения главных литературных школ того времени.
>
> Я доказывал: продукция представителей главных литературных школ того времени недоброкачественна.
>
> В своей речи я самое большое внимание уделил трем литературным школам: символистам, футуристам и акмеистам[665].

Наблюдавший со стороны М. Ройзман подтверждает воспоминания И. Грузинова:

> Он говорил с увлечением, громко, чеканно, обвиняя сперва символистов, потом акмеистов и особенно футуристов в том, что они пишут плохие стихи.
>
> — Для доказательства я процитирую их вирши! — говорил он и, где только он их откопал, читал скверные строки наших литературных противников[666].

Начал было выступать В. Шершеневич, но договорить ему не дали.

> Во время доклада Вадима Шершеневича об имажинистах в аудитории началось какое-то смутное движение. Сидящие впереди оглядывались назад. Занимавшие места позади привставали, искали взглядом кого-то впереди. Шепот в рядах нарастал, и уже ясно слышалось со всех сторон: «Маяковский, Маяковский!».
>
> Поэт, одетый в серое зимнее пальто, типа поддевки, с темно-серым мерлушковым воротником, в шапке того же меха, стоял посредине одного из проходов. <...> Один крикнул громко, как клич: «Маяковский!». Множество голосов подхватило этот призыв: «Маяковский, Маяковский». Поэт неторопливо, будто нехотя, снял шапку, слегка взмахнул ею и широкими шагами направился к эстраде.
>
> Шершеневич, замолкший от шума, возникшего в зале, начал было снова говорить, но зычный голос Маяковского заглушил его слова. Одним

энергичным прыжком он вскочил на эстраду и закрыл собой Шершеневича. Слушатели зааплодировали, зашумели. Маяковский прокричал, как глашатай:

— Внимание! Слушайте Сенсационное сообщение! Необычайное происшествие в народном суде!

Воцарилась полная тишина. Умерив голос, Маяковский продолжал:

— Я сейчас из камеры народного судьи. Разбиралось необычайное дело: дети убили свою мать. Они оправдывались тем, что мамаша была большая дрянь! Распутная и продажная. Но дело в том, что мать была все-таки поэзия, а детки ее — имажинисты.

В зале дружно рассмеялись. Имажинисты, сидевшие на сцене, буквально рванулись к Маяковскому. Поэт слегка отмахнулся от них рукой и стал пародировать стихи имажинистов. Он едко издевался над образами их творчества. Публика хохотала. Из всех рядов неслись ответные восклицания, замечания. В зале сделалось чрезвычайно шумно. Громко бранились имажинисты. Валерий Брюсов несколько раз принимался звонить своим председательским колокольчиком, потом бросил его на стол и сел, скрестив руки на груди.

На стол президиума вскочил худощавый невысокий Есенин в щегольском костюме. Обозленный совсем по-детски, он зачем-то рванул на себе галстук, взъерошил припомаженные, блекло-золотистые кудрявые волосы, закричал звонким и чистым, тоже сильным голосом, но иного, чем у Маяковского, тембра.

— Не мы, а вы убиваете поэзию! Вы пишите не стихи, а агитезы!

Густым басом, подлинно как «медногорлая сирена», отозвался ему Маяковский:

— А вы — кобылезы...

Чтобы заставить его замолчать, Есенин принялся надрывно кричать свои стихи. Маяковский немного послушал, усмехнулся и начал читать свое произведение, совершенно заглушив Есенина. Аудитория положительно бесновалась: свистки, аплодисменты, крики, топанье ногами[667].

Потом выступил Шершеневич и начал громить футуристов, заявляя, что Маяковский валит с больной головы на здоровую. Это футуристы убили поэзию. Они же сбрасывали всех поэтов, которые были до них, с парохода современности. Маяковский с места крикнул Вадиму:

— Вы у меня украли штаны![668]

— Заявите в уголовный розыск! — ответил Шершеневич. — Нельзя, чтобы Маяковский ходил по Москве без штанов!

<...> Вадим выступил неплохо, и вдруг после него, блестящего оратора, Брюсов объявил Есенина[669].

Есенин обрушился на футуризм и футуристов. Нападки его были направлены по адресу Маяковского и Хлебникова. Впрочем, для Хлебникова Есенин нашел смягчающий его вину факт: за несколько месяцев до суда над русской литературой представитель архаической ветви российского футуризма вступил в группу имажинистов[670]. <...>

Осудив русскую литературу, имажинисты читали свои стихи.

> В конце вечера имажинисты встали на эстраде в кружок и хором продекламировали свой межпланетный марш:
>
> Вы, что трубами слав не воспеты,
> Чье имя не кружит толп бурун, —
> Смотрите —
> Четыре великих поэта
> Играют в тарелки лун.
>
> <...> С этого времени у имажинистов вошло в обычай декламировать хором свой межпланетный марш, если на том или ином литературном вечере выступают по меньшей мере два поэта-образоносца[671].

По свидетельству Н. Захарова-Мэнского, «присяжные и публика вынесли современной поэзии (за исключением пролетарской) обвинительный приговор»[672]. Надо отметить, что очевидная публичная поддержка имажинистов, позволившая последним в обоих случаях выиграть литературные суды несмотря на оппозицию таких поэтов, как В. Брюсов и В. Маяковский, определенно свидетельствовала о весьма широкой популярности имажинистов. Следствием популярности был, конечно, значительный спрос на книги имажинистов и об имажинистах.

В течение 1921 года были выпущены под издательской маркой «Имажинисты» 22 книги: А. Кусикова «Алиф-Лям-Мим», «Джульфикар» и «Искандер намэ» (1 и 2-е изд.); С. Есенина «Исповедь хулигана», «Преображение» (2-е изд.), «Трерядница» и «Радуница»; А. Мариенгофа «Развратничаю с вдохновением» и «Тучелет»; В. Шершеневича «Кооперативы веселья» и «Кому я жму руку»; И. Грузинова «Бычья казнь», «Западня снов», «Роды» и «Имажинизма основное»; вновь примкнувшего к имажинистам[673] Р. Ивнева «Солнце во гробе» и «Четыре выстрела в Есенина, Кусикова, Мариенгофа, Шершеневича»; В. Хлебникова «Ночь в окопе»; А. Авраамова «Воплощение: Есенин — Мариенгоф»; а также коллективные сборники «Звездный бык» (А. Кусиков, С. Есенин), «Золотой кипяток» (С. Есенин, А. Мариенгоф, В. Шершеневич), «Имажинисты» (С. Есенин, Р. Ивнев, А. Мариенгоф). Кроме того, под издательской маркой «Орднас» (перевернутое «Сандро») были выпущены две книги: В. Львова-Рогачевского «Имажинизм и его образоносцы»[674] и Ип. Соколова «Имажинистика». Под другими марками вышли книги об имажинистах Н.Я. Абрамовича «Современная лирика. Клюев, Кусиков, Ивнев, Шершеневич» (Рига [М.][675], «Сегодня», 1921) и С.Т. Григорьева «Пророки и предтечи последнего завета. Имажинисты Есенин, Кусиков, Мариенгоф» (М., «Саав», 1921).

По странному совпадению в предыдущие (1919 и 1920) годы марксистские критики набрасывались на имажинистов в феврале—марте. Не стал исключением и 1921 год, хотя на этот раз властные органы среагировали чуть позже — в апреле. Теперь уже не выдержали Главполитпросвет во главе с Н.К. Крупской и нарком по просвещению А.В. Луначарский.

В «Известиях ВЦИК» появилось письмо Луначарского:

> Довольно давно уже я согласился быть почетным председателем всероссийского союза поэтов, но только совсем недавно смог познакомиться с некоторыми книгами, выпускаемыми членами этого союза. Между прочим, с «Золотым кипятком» Есенина, Мариенгофа и Шершеневича.
>
> Как эти книги, так и все другие, выпущенные за последнее время так называемыми имажинистами, при несомненной талантливости авторов, представляют собой злостное надругательство и над собственным дарованием, и над человечностью, и над современной Россией.
>
> Книги эти выходят нелегально, т.е. бумага и типографии достаются помимо Гос. Издательства незаконным образом.
>
> Главполитпросвет постановил рассмотреть и привлечь к ответственности людей, способствовавших появлению в свет и распространению этих позорных книг.
>
> Так как союз поэтов не протестовал против этого проституирования таланта, вывалянного предварительно в зловонной грязи, то я настоящим публично заявляю, что звание председателя всероссийского союза поэтов с себя слагаю[676].

Расследование действительно началось[677]. Однако, согласно воспоминаниям В. Шершеневича, проходило оно достаточно формально[678] и существенных последствий не имело.

Между тем Луначарский в одной из статей повторил свою оценку имажинистов, назвав их «шарлатанами, желающими морочить публику», и людьми, «которые как бы нарочно стараются опаскудить свои таланты»[679].

Имажинисты приняли вызов. Редактору журнала «Печать и революция» В. Полонскому было направлено письмо:

> В № 1 «Печать и Революция» А.В. Луначарский в своей статье назвал имажинистов — «шарлатанами, желающими морочить публику». Ввиду того что вышеназванный критик и народный комиссар уже неоднократно бросает в нас подобными голословными фразами, цент<ральный> ком<итет> имаж<инистского> ордена считает нужным предложить:
>
> 1) Наркому Луначарскому — или прекратить эту легкомысленную травлю целой группы поэтов-новаторов, или, если его фраза не только фраза, а прочное убеждение, — выслать нас за пределы сов<етской> России, ибо наше присутствие здесь в качестве шарлатанов и оскорбительно для нас и не нужно, а может быть, и вредно для государства.
>
> 2) Критику же Луначарскому — публичную дискуссию по имажинизму, где в качестве компетентных судей будут приглашены проф. Шпет, проф. Сакулин и др. представители науки и искусства.
>
> Мастера ЦК ордена имажинистов
> Есенин.
> Мариенгоф.
> Шершеневич[680].

Строго говоря, имажинисты повторили прошлогодний ход, постаравшись придать ему на этот раз гласный характер. Зная заранее, что просьба о высылке не будет удовлетворена, они, видимо, больше играли на публику, поскольку само опубликование подобного письма привлекло бы к ним всеобщее внимание. В. Полонский переслал письмо Луначарскому для ответа[681], а так как журнал «Печать и революция» выходил раз в три месяца, то дело затянулось. Лишь осенью 1921-го ответ Луначарского был опубликован:

> Критик Луначарский отвечает поэтам-имажинистам, что считает себя вправе высказывать какие угодно суждения о каких угодно поэтах, или группах их, предоставляя таким поэтам или группам, или критикам и ученым, являющимся их сторонниками, защищать их в печати. Ни в какой публично дискуссии критик Луначарский участвовать не желает, так как знает, что такую публичную дискуссию господа имажинисты обратят еще в одну неприличную рекламу для своей группы.
>
> Нарком же Луначарский, во-первых, не имеет права высылать не нравящихся ему поэтов за пределы России, а, во-вторых, если бы и имел это право, то не пользовался бы им. Публика сама скоро разберется в той огромной примеси клоунского крика и шарлатанства, которая губит имажинизм, по его мнению, и от которой, вероятно, вскоре отделаются действительно талантливые члены «банды»[682].

Пока эта переписка еще находилась в печати и у авторов письма имелись опасения, что она ляжет под сукно, на собрании «Ордена имажинистов» было принято решение организовать демонстрацию сторонников левого искусства. Демонстрация задумывалась на фоне не только критических высказываний наркома об имажинистах, но и целенаправленного отстранения левых от административного руководства искусством. В этом контексте понятно, почему имажинисты созывали на демонстрацию все левые группы в искусстве.

Ночью 10 июня 1921 года имажинисты и их сторонники (А. Назарова и Г. Бениславская) расклеили по Москве листовки:

> *Имажинисты всех стран, соединяйтесь!*
>
> ВСЕОБЩАЯ МОБИЛИЗАЦИЯ
>
> Поэтов, живописцев, актеров, композиторов, режиссеров и друзей действующего искусства
>
> № 1
>
> На воскресенье 12 июня с. г. назначается демонстрация искателей и зачинателей нового искусства.
>
> Место сбора: Театральная площадь (сквер), время: 9 час. вечера.
>
> Маршрут: Тверская, памятник А.С. Пушкина.
>
> Программа.
>
> Парад сил, речи, оркестр, стихи и летучая выставка картин. Явка обязательна для всех друзей и сторонников действующего искусства:

1) имажинистов

2) футуристов

3) и других групп.

Причина мобилизации: война, объявленная действующему искусству.

Кто не с нами, тот против нас!

Вождь действующего искусства, Центральный комитет Ордена имажинистов.

Поэты: Сергей Есенин, Александр Кусиков, Анатолий Мариенгоф, Вадим Шершеневич, Николай Эрдман.

Художники: Георгий Якулов, Борис Эрдман.

Композиторы: Арсений Авраамов, <Е.П.> Павлов.

Секретариат: поэты-имажинисты Иван Грузинов, Матвей Ройзман[683].

Текст листовки по форме представлял собой, конечно, пародию на приказы военного времени. Но это ироническое подражание официальному приказу содержало призыв к несанкционированной акции. Имея опыт устройства литературных вечеров, имажинисты не могли не знать, что, спланировав демонстрацию, они должны были получить официальное разрешение на проведение ее. Нарушив установленный порядок, они сознательно провоцировали власть на ответные действия. Иначе говоря, в поисках поэтической славы вызывали огонь на себя.

События следующего дня описали в своих мемуарах А. Мариенгоф, В. Шершеневич, М. Ройзман и И. Грузинов. Согласно А. Мариенгофу:

Около полудня к нам на Никитскую в книжную лавку прибежали Шершеневич и Кусиков.

Глаза у них были вытаращены и лица белы. Кусиков спросил, медленно ворочая одеревеневшим языком:

— Ввы... еще... торгуете?..

Есенин забеспокоился:

— А вы?

— Нас... уже!

— Что — уже?..

— Запечатали... за мобилизацию... и...

Кусиков холодными пальцами вынул из кармана и протянул нам узенькую повестку.

Есенин прочел грозный штамп.

— Толя, пойдем... погуляем...

И потянулся к шляпе.

В этот момент перед зеркальным стеклом магазина остановился черный крытый автомобиль. Из него выскочило два человека в кожаных куртках[684].

М. Ройзман вспоминал:

Все имажинисты, подписавшие «Всеобщую мобилизацию», были вызваны в МЧК, и нам объяснили, что подобная манифестация может при-

> влечь нежелательных людишек, которые будут вести себя вызывающим образом по отношению к Советской власти. <...> Нам посоветовали самим отменить демонстрацию[685].

И. Грузинов припомнил, как Есенин, прикидываясь простаком, старался перевести дело в разряд обычного озорства.

> Есенин сказал, что прокламацию напечатал он в Ташкенте[686] и оттуда привез в Москву. Затем неожиданно для всех нас стал просить разрешения устроить похороны одного из поэтов. Похороны одного из нас. Похороны его, Есенина. Можно? Ему ответили, что нельзя, что нужно удостоверение от врача в том, что данный человек действительно умер. Есенин не унимался: а если в гроб положить корову или куклу и со всеми знаками похоронных почестей, приличествующих умершему поэту, пронесут гроб по улицам Москвы? Можно? Ему ответили, что и этого нельзя сделать: нужно иметь надлежащее разрешение на устройство подобной процессии. Есенин возразил:
>
> — Ведь устраивают же крестные ходы?
>
> Снова разъясняют: на устройство крестного хода полагается иметь разрешение[687].

Мариенгофу показалось, что следователь вел допрос, «силясь проглотить смешок». Шершеневичу запомнилось иначе:

> Он <следователь> пригласил нас сесть. Мы поняли, что положение серьезно. Мы этого следователя знали по имени-отчеству, он нас тоже. Он часто бывал в нашем кафе. Тут он нас назвал по фамилиям и, что еще хуже, не «товарищами», а «гражданами».
>
> Осознав серьезность содеянного, мы оставили гаерство и шуточки и рассказали все откровенно. Нам задали головомойку, разъяснили всю политическую бестактность нашей листовки и отпустили, предложив самим ликвидировать затеянную демонстрацию. Через час мы были на свободе и успокоили своим видом волнение друзей и родных. В квартире Кусикова уже готовили траурные одежды.
>
> Но молодость имеет свои свойства. Мы, оказавшись на свободе, решили «по-имажинистски» весело исполнить данное обещание.
>
> Кусиков и Есенин предлагали более благоразумное: выпустить новую афишу и разъяснить в ней, в чем дело.
>
> Мы с Мариенгофом были настроены более воинственно и, кажется, даже без ведома Сандро и Сергея расклеили на Страстной площади громадный лист, на котором было написано печатными буквами почерка Анатолия:
>
> ПО ПРОСЬБЕ МЧК ДЕМОНСТРАЦИЯ ВРЕМЕННО ОТМЕНЯЕТСЯ.
>
> Через час после вывешенного полотнища нас опять пригласили в МЧК. Новая головомойка[688].

12 июня в 9 часов вечера имажинисты явились на Театральную площадь отменять демонстрацию.

Черноволосые девушки не хотели расходиться, требуя «стихов», курчавые юноши — «речей».

Мы таинственно разводили руками. Отряд в десять всадников конной милиции переполнил нас гордостью[689].

Народу собралось много, некоторые кричали: «Есенин! Есенин!» Но мы молча ушли[690].

Следует отметить, что Р. Ивнев в этой демонстрации не участвовал и, возможно, жалел, что поспешил объявить о своем возвращении к имажинистам. С. Спасский, принятый накануне в «Орден имажинистов», узнав о листовке, тут же заявил о выходе из группы[691].

Тем не менее, несмотря даже на отмену демонстрации, рекламный эффект был достигнут.

К этому же времени относится другая акция, связанная с переименованием некоторых московских улиц в честь имажинистов. Были заказаны соответствующие таблички: «улица Есенина», «улица Кусикова», «улица Мариенгофа», «улица Шершеневича»[692]. И. Грузинов, М. Ройзман, Б. Эрдман и Г. Якулов от переименования улиц отказались.

В одну из ночей имажинисты отправились менять таблички.

На Большой Дмитровке приставили легкую лестницу к стене дома, сорвали дощечку с наименованием улицы, и она стала именоваться улицей имажиниста Кусикова. На Петровке со здания Большого театра Мариенгоф снял дощечку и прибил другую: «Улица имажиниста Мариенгофа». Вскоре Кировская сделалась улицей имажиниста Н. Эрдмана, Кузнецкий мост — Есенинским[693], а Б. Никитская — улицей имажиниста Шершеневича.

Кусиков нес дощечки в рюкзаке. Когда мы проходили через Советскую площадь (по пути на Б. Никитскую), Сандро остановился возле статуи Свободы, вынул из рюкзака дощечку размером побольше. Шершеневич осветил ее электрическим фонариком, и мы увидели: «Благодарная Россия — имажинистам». Далее были перечислены все, входящие в орден. Эту дощечку Кусиков предлагал особыми шурупами привинтить к подножию статуи Свободы. Есенин возразил: мы переименовываем улицы, а не памятники. Спор закончился в пользу Сергея.

На следующее утро Кусиков нанял на целый день извозчика и возил знакомых показывать улицу, которой было присвоено его имя. К шести часам вечера дощечка с его фамилией была сорвана. Та же участь постигла и другие дощечки. Есенина провисела дня три-четыре. Нас, имажинистов, никуда не вызывали, в газетах и журналах об этом выступлении не было ни слова, никто о нем не говорил и на литературных вечерах[694].

Основное отличие имажинистских акций от футуристического эпатажа заключалось, по-видимому, в том, что футуристы до революции играли главным образом все-таки с публикой, а имажинисты, занявшись пародированием официального образа действий («мобилизация», пере-

именование улиц), играли уже с властью, объявившей, что искусство входит в область ее интересов.

В течение 1921 года имажинистами были устроены[695]: выступление в Доме печати (26 января 1921) с участием С. Есенина, Р. Ивнева, А. Мариенгофа и В. Шершеневича; под эгидой «Ассоциации вольнодумцев» состоялось три «Утра русской поэзии» в Камерном театре (январь—февраль 1921), посвященных символизму, футуризму и имажинизму, стихи читали актеры театра А.Г. Коонен, Н.М. Церетелли, А.Б. Оленин, а также В.Г. Шершеневич[696]; в кафе «Стойло Пегаса» были организованы вечера А. Мариенгофа (16 февраля 1921)[697], Р. Ивнева (17 февраля 1921)[698] и В. Шершеневича (18 февраля 1921)[699]; в Политехническом музее состоялись вечера «Ассоциации вольнодумцев» (10, 14 февраля и 8 марта 1921) с участием С. Есенина[700]; в том же Политехническом музее «Ассоциацией вольнодумцев» были устроены: «Поэтический бой имажинистов: Есенина, Мариенгофа и Шершеневича против всех литературных школ, течений и направлений» (17 февраля 1921)[701] и «Поэтическое утро А. Мариенгофа» со вступительным словом В. Шершеневича (20 февраля 1921), где стихи читали артисты Камерного театра Н. Церетелли, Л. Ненашева, Гольдин и автор[702]; в Доме печати (9 марта 1921) С. Есенин выступал с чтением своих стихов; в клубе Союза поэтов выступали Р. Ивнев (17 марта 1921) с чтением прозы «Серебряный чайник» и стихов из книги «Пламя язв», С. Есенин (24 марта 1921) с новыми стихами, В. Шершеневич (27 марта 1921) с новыми стихами, Р. Ивнев (31 марта 1921) с чтением отрывков из нового романа, А. Кусиков (9 апреля 1921) с докладом об имажинизме и чтением поэм; в апреле С. Есенин уехал в Туркестан и по возвращении выступил с чтением поэмы «Пугачев» в Доме печати (24 июня и 1 июля 1921) и клубе «Литературного особняка» (6 августа 1921)[703]. После смерти А. Блока имажинисты устроили в «Стойле Пегаса» посвященный ему вечер «Чистосердечно о Блоке. Бордельная мистика. Не поэт, не мыслитель, не человек» (22 августа 1921). Последняя выходка стоила им дорого. В «Известиях ВЦИК» появилась статья, автор которой заявил, что «в погоне за рекламой и потугой на оригинальность имажинисты глубоко возмутительно безобразят над свежей могилой А. Блока»[704], и призывал к общественному бойкоту имажинистов. Тот же призыв к бойкоту раздался и в Петрограде, но уже не со стороны власти, а из лагеря старой интеллигенции: «Когда же имажинисты в погоне за саморекламой и оригинальностью чинят неприличие над свежей могилой только что скончавшегося нашего поэта, то оставаться равнодушным нам нельзя. <...> Необходимо призывать к бойкоту имажинистских выступлений, когда они выносятся на улицу и угрожают общественной нравственности»[705]. И бойкот, действительно, состоялся. Вряд ли прекратились выступления в «Стойле Пегаса» или Союзе поэтов, но никакой информации о них в прессе больше не появлялось. Видимо, имажинисты и сами поняли, что переборщили. Во всяком случае, впоследствии, когда дело дошло до мемуаров, перечисляя и подробно рассказывая обо всех своих выходках, все

они (Мариенгоф, Шершеневич, Ивнев, Грузинов и Ройзман) предпочли обойти этот эпизод молчанием.

К этому времени в «Ордене имажинистов» произошло идейно-художественное размежевание на «правых» (А. Кусиков и С. Есенин) и «левых» (В. Шершеневич и А. Мариенгоф). По словам А. Кусикова, «“правые” считают образ *средством* и, соответственно с этим, поэзию делят на *нужную* и *ненужную*, в то время как “левые” считают образ *самоцелью* и совсем не интересуются содержанием. Таким образом, “правым” важно, что написать, а “левым” как написать, независимо от содержания»[706]. Впоследствии М. Ройзман относил к правому крылу имажинистов С. Есенина, Р. Ивнева, А. Кусикова, И. Грузинова и себя, а к левому — В. Шершеневича, А. Мариенгофа, Н. Эрдмана, Б. Эрдмана и Г. Якулова[707]. Однако Р. Ивнев помимо участия в сборнике «Имажинисты» никакого другого участия в коллективных выступлениях группы не принимал и держался обособленно. Вообще, размежевание имажинистов на правых и левых не приняло в 1921—1922 годах каких-либо организационных форм и не отразилось ни в издательской практике, ни в устройстве поэтических вечеров. По свидетельству Есенина, «раскол удалось предотвратить — Шершеневич сдался, что и засвидетельствовал в публичном выступлении в Доме Печати и в “Жму руку кому”»[708].

В манифесте С. Есенина и А. Мариенгофа (12 сентября 1921), который должен был открывать готовившийся к печати, но неизданный сборник «Эпоха Есенина и Мариенгофа», имажинисты продолжали возвещать «о первенстве перед прочим всем в словесном материале силы образа» и подчеркивать «значение формы, которая сама по себе есть прекрасное содержание и органическое выявление художника»[709].

В октябре 1921 года в Политехническом музее вслед за «Дювламом» Маяковского был устроен 10-летний юбилей поэтической деятельности В. Шершеневича, на котором юбиляр «читал стихи из своей новой книги»[710]. Кроме того, был устроен вечер «Штурм Москвы имажинистами». Гигантские афиши, расклеенные по городу, гласили, что на нем «будут провозглашены творения Членов Верховного Совета Есенина, Мариенгофа, Шершеневича и Кусикова»[711]. Отчет о вечере не обнаружен.

Согласно сохранившейся афише[712], выступления в «Стойле Пегаса» продолжались весьма активно. Так, были устроены «Вечер лирики имажинизма» (14 ноября 1921), выступления С. Есенина (15 ноября 1921), А. Крученых (16 ноября 1921), Н. Эрдмана (18 ноября 1921), доклад С. Григорьева о Кусикове (19 ноября 1921). Вместе с тем в группе произошли перемены, существенно снизившие активность «Ордена имажинистов». В конце декабря 1921 года А. Кусиков уехал в Петроград, а оттуда — через Ригу в Берлин. С. Есенин, после женитьбы на Айседоре Дункан, 10 мая 1922 года также вылетел за границу. В. Шершеневич прочитал доклад «Почему я перестал быть поэтом» и переключился на работу в театре. В результате имажинизм потерял свою популярность, хотя группа продолжала существовать и работать до середины 1920-х годов.

Параллельно имажинизму молодые московские поэты левого направления образовали еще несколько группировок, каждая из которых провозглашала собственное поэтическое направление. Несмотря на их идеологическое и идейно-художественное разнообразие, можно выделить некоторые характерные для них общие черты. Прежде всего здесь следует отметить имитацию собственной поэтической революции: символический акт ниспровержения всей существовавшей до них поэзии и начала новой поэтической эры, выраженной их творчеством; декларирование смерти всех и вся, кроме самих себя; претензии на глобальность. Те, кто не мог взять талантом, брали горлом, масштабами «сокрушения старья». Другой особенностью большинства поэтических группировок и поэтов, их составлявших, был тот факт, что, словно из небытия, они вынырнули на поверхность в революционную эпоху и вскоре ушли в небытие вместе с нею. В последующую литературную жизнь вошли только наиболее талантливые и продуктивные, прошедшие через все препятствия естественного и искусственного отборов.

Мы рассмотрим лишь некоторые из этих групп, примыкавших к левому направлению в поэзии, но составлявших весьма незначительную часть необычайного поэтического всплеска революционной эпохи.

## Биокосмисты [713]

Глашатаем вулканизма и биокосмизма явился Александр Святогор (А.Ф. Агиенко). О себе он сообщал следующее:

> В 1909 г. в сборнике «Взмахи» [714] я возгласил «новую дорогу, здоровую и бодрую». В 1913 г. издал «Стихеты о Вертикали» [715], где пел восхождение, оборотство, энмерность, священную Вертикаль, Вулканную красоту. Словесной мерзостью встретили мою книжку. Но мне весело: ведь наш мир слишком плох для Вулканиста. Мне весело, ибо я пришел сжечь все.
>
> В меня плюют, бросают нечистотами. Во мне видят врага, и меня боятся печатать. А я гордо и весело несу свою судьбу Вулканиста. В ней я обретаю силу и могущество. Я оттачиваю свою мысль, кую свою волю. Я верю в свое дело, как верю в вашу погибель.
>
> Я выхожу из всех границ и норм вашего общества и вашей горекультуры <...>. Я презираю и ненавижу ваше счастье и благополучие. В твердом сознании своей правоты и достоинства, я бесцеремонно плюю на ваши желания, привычки, понятия и худосочные идеалы. Я непримирим. Я священно зол. Моя непримиримость горит гигантскими кострами, ее жуткое зарево брошено в глубины космоса. Я иду к вам не как пастырь добрый, но как разбойник <...>. Вы, которых тошнит от современного искусства, от низкой литературной продажности, от завистливого злословия критиков, от тупости профессоров, от глупости и меркантильности издателей! Я вам глашаю Вулканизм!
>
> <...> Моя каждая буква — священное разрушение, мой каждый жест — священный разбой! <...>

> Плевок на Аполлона и упразднение Венеры[716] — это лишь хорошее невинное мальчишество. Нам нужны решительные меры.
>
> Нужны решительные меры не во имя дикарства, зверости, но во имя высшей культуры <...>.
>
> Мы выросли из всех культур. Мы жаждем новой культуры — Вулкан-культуры <...>.
>
> Вулканизм — вот величайшая мечта, мысль, воля и дело моей жизни![717]

В 1917 году Святогор опубликовал в украинском журнале «Шлях» («Путь») философско-богословскую статью по реформе церкви, пропагандируя идею революции духа. Он представлял церковь будущего как вольное объединение людей, не ожидающих пришествия Духа свыше, но, наоборот, раскрывающих и реализующих этот дух в себе, людей могучей воли, глубокого чувства, смелого ума и дела. Он писал, что только эти люди — истинные творцы церкви, только они переводят в жизнь все утопические искания. Существовавшую же церковь Святогор отвергал, как закованную в догмы символических таинств, высохшую в этих формах до умертвления всякой веры, и признавал необходимость другой церкви, других религиозных форм. Идею революции духа он распространил на многие сферы человеческой деятельности, в том числе и на искусство.

Святогор заявлял, что литературные вожди, воспитанные на старых журнальных и газетных шаблонах, во вражде с подлинным гением, ставят ему препоны, совершают великое насилие и гнет. Он кричал, что оковы духовные нужно смести бешеным вулканным протестом против владычества литературных держиморд. Поэтому он провозглашал вулканизм, как новое направление во всех областях духа — в искусстве, философии и религии. Он призывал пробудить художественную свободу в самой глуби народных масс. Всех своих сограждан он призывал к самостоятельному вулканному творчеству. Судя по этим заявлениям, можно было подумать, что на смену футуризму пришел достойный преемник.

Провозглашая свободный полет духа, Святогор объявил Канта безнадежным трусом, поскольку тому «во всем чудятся стены, границы», он призывал: «Долой Канта!», «Философию, выросшую на Канте, нужно выбросить как негодную игрушку»[718]. Утопический максимализм революции: если разрушать, так весь мир, если управлять, так всей вселенной.

Энергия разрушения вулканизма, проповедуемого Святогором со страниц газеты «Анархия», вполне соответствовала духу времени. Однако, предоставляя духу максимальную свободу самовыражения, Святогор не называл никакого нового пути. Взывая к проявлению всего накопившегося духа протеста и взрыву установленных канонов, он не утверждал ни один канон конкретно. Призывая ко всему, он не указывал ни на что. Он не мог ни на чем отдельном остановиться, слишком мелким и незначительным казалось ему любое конкретное явление.

После проповеди вулканизма в 1917—1918 годах и кратковременного участия в группе анархо-футуристов, сложившейся весной 1918 года

вокруг московской газеты «Анархия», Святогор уехал на Украину. Наступил более чем двухлетний период молчания, во время которого бесформенный вулканизм выкристаллизовался в биокосмизм.

Основные идеи биокосмизма содержались уже в проповеди вулканизма. Развивая утопическую идею вулканреволюции, Святогор, по сути, создавал новый космогонический миф: «На великой пустыне развалин, придя в экстаз творческого оплодотворения, взвулканить землю, как величайшую самку, пробудить в ней величайшую жажду зачатия и в ее священном брюхе начертать миллиарды великанов, превосходящих любое божество. Вулканные исполины в своем огненном детстве будут играть солнцами, как мячами, и детской площадкой им будет служить бескрайность космоса. В своем отрочестве они затеют великую игру — прививку друг другу бациллы бессмертия. И, победив смерть, они своими руками, как глину скульптор, замесят весь дух и всю материю мироздания, чтобы из них воздвигнуть совершенно новый космос. Первоисточником для вулканного творчества послужит наша революция, углубленная до революции духа и материи, до вулканреволюции»[719].

Собственно, биокосмизм являлся уже приземленным вариантом этого революционно-космического мифа.

В условиях революционной диктатуры советского государства анархисты, отрицавшие всякую диктатуру, обрушились на все мероприятия советской власти. Они были против революционной дисциплины труда, против организации деревенской бедноты, против организации армии. Вследствие этого под предлогом борьбы с бандитизмом в ночь с 11 на 12 апреля 1918 года большевики разгромили анархические организации Москвы. Вскоре организации анархистов были ликвидированы во всех крупных городах, по всей стране закрывались анархистские издания. Тогда активность анархизма перекинулась на Украину, где Нестор Махно довел анархию до абсурда, создав «безвластное властничество». Практика анархизма вступила в противоречие с его теорией; анархизм испытывал серьезный теоретический кризис. В то же время неотступно стоял вопрос об отношении анархистов к советскому государству. Хотя старый анархизм давал ответ на вопрос, создавалось впечатление, что классики анархизма не учли всех возможностей революционного правительства. Так, М. Бакунин решительно отвергал диктатуру пролетариата и завоевание политической власти рабочим классом, так как, по его мнению, это могло привести лишь к созданию нового деспотизма. «Правительство не может быть революционным, — утверждал другой теоретик анархизма П. Кропоткин, — революция и правительство несовместимы; одно должно убить другое, каковы бы ни были формы правления: диктатура, королевство или парламент <...>. Только свободная инициатива народа может создать что-нибудь ценное и прочное, а всякая власть стремится убить эту инициативу». Тем не менее создавалась иллюзия, что к революционному правительству Советской России это не относится. Политика «военного коммунизма» многими была воспринята как осуществление коммунистических идеалов на практике. К концу 1920 года необходимые элементы коммунизма были введены в

жизнь декретами советской власти: бесплатно отпускались населению продовольственные продукты и предметы широкого потребления, была отменена плата за всякого рода топливо, за пользование почтой, телефоном, телеграфом, перестала взиматься плата за жилплощадь, водопровод, канализацию, газ, электричество, бесплатными стали общественные бани, в ТЕО, КИНО и МУЗО Наркомпроса обсуждался вопрос об отмене платы в кино и театрах. Казалось, еще немного, и деньги совсем отменят, наладят товарообмен вместо торговли и, наконец, осуществится мечта, за которую боролись, которой приносили жертвы. В этих условиях мнения анархистов раскололись. Единого анархизма не было. Существовали различные анархические течения: анархисты-коммунисты, анархисты-синдикалисты, анархисты-универсалисты и т.п. Одни ушли в подполье, занявшись террором, они стали объектом преследования ВЧК. Другие признали революционное государство. Течение анархизма-универсализма, пытавшееся вывести анархизм из затянувшегося кризиса, пересмотрев вопрос о власти в государстве вообще и революционной власти Советов в частности, возникло в декабре 1920 года. Анархисты-универсалисты пришли к «положительной работе в строительстве нового общества» и вступили на путь массового рабочего движения, пытаясь одновременно оставаться верными учениям Бакунина и Кропоткина, т.е. не признавать диктатуры. Однако часть анархистов-универсалистов, осознав неосуществимость подобной тактики, признала и диктатуру. Среди последних были московские анархисты-биокосмисты, основавшие сначала клуб «Креаторий биокосмистов», а затем организацию «Креаторий российских и московских анархистов-биокосмистов» во главе с А. Святогором.

Убедившись в несостоятельности анархистской мысли в революционную эпоху, в банкротстве ее, Святогор выдвинул биокосмизм «как решительную, смелую и здоровую мысль в противовес трусливой и слабой современной анархической мысли и как новую концепцию в противовес доктринам прошлого»[720]. Первые выступления Святогора как глашатая биокосмизма состоялись, по-видимому, в декабре 1920 года[721]. Группа сразу вступила в полемику с другими идейными течениями анархизма. Одновременно Святогор с крайне левых позиций стал упрекать имажинистов за то, что они выдвигают мало теоретически нового. Он даже удивлялся, отчего имажинистов считают анархистами. Ничего анархического Святогор в них не видел[722] и зачислял их на правый фланг искусства[723]. При этом футуристов он ставил в центре, а биокосмизм на крайне левые позиции, как «новый грандиозный максимум, рожденный в недрах революции, передовое знамя ее».

Стихи А. Святогора печатались в газете «Красный воин» (июль—октябрь 1921) и журнале «Универсал». Сохранился отчет об одном из вечеров биокосмистов:

> 9 мая <1921> состоялся вечер поэтов-биокосмистов. Несмотря на то что вечер не был афиширован (только один плакат), аудитория была полна. Вступительное слово о Черном Кресте[724] сказал Г. Аскаров, после чего

> были прочтены стихотворения политического характера. Затем А. Святогор сказал на тему: «Современная поэзия и биокосмизм»[725]. Доклад носил декларативный характер <...>. Со своими произведениями выступали биокосмисты: А. Святогор, Б. Гейго-Уран, Н. Дегтярев. В вечере участвовали: художник (биокосмист) В. Зикеев и св<ободный> худ<ожник> П. Лидин (чтение стих. А. Святогора). В конце вечера участвовавший в нем поэт Гостенко объявил себя биокосмистом. Из публики выступил поэт Гиперборей[726].

Анархисты-универсалисты имели свой клуб (Тверская, 68), в котором постоянно проводились лекции, доклады, диспуты. Поднимались вопросы политики, философии, культуры. Разбирался вопрос, «существует ли особая анархическая культура и в чем она заключается»[727], на докладе о «сущности философии активизма» оппонентами выступали биокосмисты А. Святогор и П. Иваницкий[728]. Идейная полемика переросла в настоящую борьбу, когда 29 декабря 1921 года А. Святогор, П. Иваницкий, В. Зикеев и Э. Грозин подписали манифест, декларировав роль анархизма-универсализма исчерпанной и распустив все несогласные провинциальные организации анархистов-универсалистов[729]. Святогор надеялся, что оставшиеся «свежие, здоровые, бодрые анархические силы, прошедшие опыт революции, придут и уже идут к биокосмизму»[730].

От идеологии биокосмизма веяло светлой оптимистической детской верой во вселенскую справедливость: бессмертие, воскрешение павших в борьбе за осуществление социального идеала, в неограниченную мощь человеческого гения. Святогор желал построить на принципах биокосмизма (личное бессмертие, воскрешение, жизнь в космосе) новое общество и с этой целью стремился, чтобы биокосмические идеи стали достоянием каждого. «В новом обществе люди объединятся не принуждением, но сознанием общности великих задач. Общество, осуществляющее интерпланетаризм <жизнь в освоенном космосе. — *А.К.*>, реализующее личное бессмертие, воскрешение мертвых — такое общество утверждается каждым, как осуществляющее высшее благо каждого. Общая максимальная цель исключает индивидуальную измену ей ради другой цели, всегда меньшей». Биокосмическое общество представлялось Святогору всеземным и интерпланетным обществом максимальной свободы, в котором люди объединяются как соратники, «ибо соратничество наиболее творческое взаимоотношение»[731]. Подобный порядок вещей, по Святогору, должен был явиться в результате победившей революции. Соотнося идею биокосмического общества с реальностью, считая, что на пути к биокосмизму будет изжито государство, Святогор подчеркивал «необходимость положительного отношения к советской системе»[732], полагая, что по мере побед революции функция борьбы со старым миром будет отпадать и будет возрастать функция борьбы с гнетом природы.

От ортодоксального анархизма Святогор ушел так далеко, что признал даже необходимость и целесообразность диктатуры. От основной

идеи анархизма (отрицание всякой государственной власти и проповедь ничем не ограниченной свободы личности) в биокосмизме осталась только проповедь свободы. Анархическое сознание деформировалось под нажимом реальной политической силы. Анархизм и признание диктатуры — право, в этом сочетании ощущается химеричность и нежизнеспособность. Таков был биокосмизм в сфере политики.

Основными мировоззренческими принципами биокосмистов были бессмертие, воскрешение мертвых и покорение космоса. Эти слова не были для них отвлеченными понятиями, наоборот, биокосмисты остро осознавали величие и жаждали практической реализации этих задач: «Мы утверждаем, что теперь в повестку дня необходимо во всей полноте поставить вопрос о реализации личного бессмертия <...>. В повестку дня мы включаем и “победу над пространством”. Мы говорим: не воздухоплавание — это слишком мало, — но космоплавание. И космическим кораблем, управляемым умудренной волей биокосмиста, должна стать наша земля. Нас слишком шокирует, что земля, точно коза на привязи у пастуха — солнца, извечно каруселит свою орбиту. Пора иной путь предписать земле. Да и в пути других планет нелишне и уже время вмешаться. Нельзя же оставаться только зрителем, а не активным участником космической жизни. И третья наша задача — воскрешение мертвых <...>. Воскрешение мертвых — это восстановление в той же полноте ушедших в гроба. При этом мы отнюдь не впадаем в трясину религии или мистицизма. Мы слишком трезвы — и религии и мистике объявляем войну. Таков наш биокосмизм. <...> Всякая идиллия о “счастье на земле” вне биокосмизма — вреднейшая иллюзия, начало чудовищной тирании. <...> Биокосмизм начинает совершенно новую эру. Вся предшествующая история от первых проявлений органической жизни на земле до солидных потрясений последних лет — это одна эпоха. Это эпоха смерти и мелких дел. Мы же начинаем великую эру — эру бессмертия и бесконечности»[733]. Мировоззрение биокосмизма становилось бунтом против законов мироздания, когда первым и последним врагом становится природное равновесие, опутывающее космос и непреодолимым препятствием стоящее на пути творца, задумавшего перестроить все на новый лад, на иных основах.

Мировоззрение космического размаха, присущее революционной эпохе, выливалось в гиперболизм, в образы огромной мощи человечества, сокрушающего миры, по своей воле зажигающего и гасящего звезды, жонглирующего планетами. («Сегодня рушится тысячелетнее “прежде”, сегодня пересматривается миров основа» — В. Маяковский.) На этом мироощущении строилось творчество поэтов Пролеткульта, московского объединения пролетарских поэтов «Кузница» (М. Герасимов, В. Казин, В. Кириллов) и петроградского объединения «Космист» (И. Садофьев, А. Крайский, А. Свентицкий и др.). «Нашей планете найдем мы иной ослепительный путь» (В. Кириллов), «Воздвигнем на каналах Марса дворец Свободы Мировой» (М. Герасимов) и т.д. Но если космизм пролетарских поэтов не выходил за пределы гиперболы и был вульгарным символизмом или просто «неопределенным устремлением к мировому

охвату», то интерпланетаризм был не поэтической гиперболой, а гиперболическим мировоззрением и органически входил в представления о биокосмическом обществе, реальную подпору которому биокосмисты находили в трудах Циолковского о межпланетных перелетах и справедливо считали эту задачу принципиально уже решенной, с остановкой лишь за чисто техническими деталями.

Другие принципы биокосмической идеологии также находили опору в научной практике того времени. Если корни идей бессмертия и воскрешения уходят к философии Н. Федорова, мифам и сказкам, то в научной практике того времени они опирались на широко известные в то время сенсационные опыты по омолаживанию (профессор Э. Штейнах, Вена)[734]. Вопрос об омолаживании организма привлекал в те годы большое внимание ученых и читающей публики. Он быстро стал модным и, как модное увлечение, породил много самых радужных надежд.

Эстетика биокосмизма вытекала из биокосмического идеала: «Перед нами великие задачи — и поэтому мы опрокидываем ходячие верования, идеи, и нам, как восставшим против предрассудков, уже обязано будущее. Меньше всего нам свойственно чувство почтительности, нам ничуть не импонирует величие натуральной необходимости»[735]. «Мы не можем взять эстетику символистов или футуристов <...>. У нас есть свой критерий. Центр нашего внимания <...> эстетика телеологическая», т.е. подчиненная конечной цели, отвечающая на вопрос «для чего?».

После символистов и футуристов о соотношении формы и содержания сказать что-либо новое было сложно. Поэтому сей вопрос мало занимал биокосмистов. Они переводили его в иную плоскость. «Вопрос не в примате формы или содержания, но в моем отношении и к форме и к содержанию. Прежде всего гордая независимость творчества». Отмежевавшись, таким образом, от символизма и футуризма, Святогор отмежевался и от имажинистов, культивировавших образ: «Наш стиль начинается не с отдельного слова, хотя бы и художественно конкретного, но с ряда слов», «центр нашего внимания <...> ряды слов», «мы творим не образы, но организмы», «образ — только впечатление, только описание, — и поэтому он недостаточен», «здоровый путь творчества лежит от образа к ряду. Ставить для поэта образ во главу угла — значит впадать в колею регресса, идти не вперед, а назад. Ряд же есть начало космоса. Мы не образоносцы, но рядотворцы», «воскрешение слова не в раскрытии первичного образа его, но в ловком подборе префиксов и суффиксов. Кроме того, нас интересуют личины слов, нас привлекают слова, как оборотни, как маскарад», «слово, как личина, полнее всего оживает в ряду слов. И чем искуснее ряды, тем выразительней слова», «творчество словесных рядов — это преображение и воскрешение слов»[736].

Декларативно открещиваясь от футуризма, биокосмисты все же продолжали футуристическую традицию эстетического бунта, объявляя себя врагами всякой стабилизации в языке: «Нам нужен новый синтаксис, построенный на параллельности, пересечении, параболичности космических рядов. Нам нужны предложения, творимые по принципам гео-

метрии. Ведь грамматика только неудавшаяся математика. Мы решили быть Лобачевскими в грамматике»[737].

Святогор стоял за иммортализм (бессмертие) и интерпланетаризм (космичность) языка и стиля, что воплощалось в освобождении от привычек языка (главным образом синтаксических). На этом пути он наметил три градации (штиля): штиль А — пропаганда биокосмических идей обычным языком; штиль В — ломка привычек языка, выход из данного языка; штиль С — предчувствуемый и уже отчасти творимый биокосмический язык как междометие (в широком смысле) бессмертных соратников в космосе и встающих из могил. Святогор считал, что из биокосмических междометий родится биокосмический язык[738], общий всей земле, всему космосу. «Наша цель — за пределы языка, но пока биокосмическое мы разрешаем в пределах данного языка»[739].

Очевидно, что цели биокосмизма — это не литературные цели. В них заключен пафос творчества, но творчества не литературного. Биокосмической литературе оказалась отведена лишь утилитарная пропагандистская задача. Причем пропаганда биокосмизма самыми примитивными плакатными методами. Как пример подобного творчества можно привести стихотворение одного из биокосмистов Александра Ярославского «На штурм вселенной»:

На штурм вселенной, братья!
Нам звезды — корабли! —
Из солнц оденем платья
На плаху плеч земли!
Равняйтесь, легионы
На солнечном плацу! —
Швырнем лучей знамена
По космоса лицу! —
На абордаж планетный!
Штыком мозгов коли!
Земля — станок лафетный
И Солнцем в Солнце — пли!
В комет кривые ромбы
На мировом горбу,
Взорвем земные бомбы
У космоса на лбу!
Вперед! Осада Марса!.. —
Венера уж взята! —
Прыжков земного барса
Мирам не сосчитать!
Мы всюду! — всюду! — всюду!
И Космос нам, — как трек!
Пучин хаоса груду
Искомкал Человек! —
И гимн Биокосмистов
За млечные пути, —

Торжественно-неистов
Восторженно — летит!
И отвечает эхо
Стареющей звезде,
Что срыто Время — веха, —
Что мы теперь — везде!
Мозги, как пасть, ощерьте! —
Наш Дух — безмерно прав Ты! —
Мы лишь Убийцы Смерти, —
Бессмертья Аргонавты!!!

На таком уровне находилось творчество биокосмистов. Святогор осуществлял эксперименты с ломкой языка. Эксперименты эти, согласно его же градации, ушли от штиля А, но не полностью дошли до штиля В. К зауми биокосмисты так и не перешли, хотя сообщали, что уже предчувствуют междометие встающего из гроба человека.

В целом биокосмическая поэтика шла в русле футуристических идей. Ощущение подобного родства позволяло биокосмистам утверждать, что их идеология захватывает все — от Константина Олимпова до Велимира Хлебникова. Они были недалеки от истины. Так, по воспоминаниям Р. Якобсона, весной 1920 года он рассказывал Маяковскому о теории относительности Эйнштейна и дискуссии вокруг нее: «Освобождение энергии, проблематика времени, вопрос о том, не является ли скорость, обгоняющая световой луч, обратным движением во времени, — все это захватывало Маяковского. Я редко видел его таким внимательным и увлеченным. “А ты не думаешь, — спросил он вдруг, — что так будет завоевано бессмертие?”. Я посмотрел изумленно, пробормотал нечто недоверчивое. Тогда с гипнотизирующим упорством <...> он задвигал скулами: “А я совершенно убежден, что смерти не будет. Будут воскрешать мертвых. Я найду физика, который мне по пунктам растолкует книгу Эйнштейна. Ведь не может быть, чтобы я так и не понял. Я этому физику академический паек платить буду”. Для меня в эту минуту открылся совершенно другой Маяковский: требование победы над смертью владело им»[740]. Весна 1920 года — это еще до провозглашения Святогором биокосмизма. Или другой пример: «биокосмические» строки К. Олимпова, опубликованные еще в 1915 году:

Поэт Нетленного Олимпа,
Созвездий солнечный пастух.
В небесном Константин Олимпов —
Бесплотной славы вечный дух.
<...>
Я грею Мир, как солнце землю,
Хвалю Бессмертие свое!
Поэт пророческого племя,
Открыто славлю бытие!
<...>

Творец Вселенных Константин,
Феномен Гениев Олимпов,
Собою Сам В Себе Один
Испепелил дворцы Олимпа.

Так же и у Маяковского в поэме «Про это» (создавалась в 1922—1923 годах) можно найти строки:

Вижу, —
        вижу ясно, до деталей.
Воздух в воздух,
                будто камень в камень,
недоступная для тленов и крошений,
рассиявшись,
            высится веками
мастерская человечьих воскрешений.
Вот он,
        большелобый
                    тихий химик,
перед опытом наморщил лоб.
Книга —
        «Вся земля», —
                    выискивает имя.
Век двадцатый.
                Воскресить кого б?

Так, на фоне широкого распространения идей, сконцентрированных в биокосмической идеологии, собственное творчество биокосмистов выглядело не лучшим образом.

В то же время часть идейно-художественной концепции биокосмизма получила отдельное название — бестиализм. Согласно Святогору, биокосмизм — «это упругие мускулы и краснощекое здоровье <...>, мы уподобляемся ликующему зверю. <...> Мы даже хорошо не знаем, что прежде — зверость или биокосмизм. Вернее — это один упруго смотанный клубок. Жажда личного бессмертия — это звериная, пышущая жаром любовь к себе. Это зубы и когти, чтобы защищаться, чтобы противостоять смерти. Это отвага безрассудная и хитрая. <...> Это зоркость благородного хищника. Это быстрота птицы, переходящая в быстроту космического мотора. Вот почему мы провозглашаем звериность, бестиализм. Нужно ощутить в себе зверя, взыграть и возликовать. Нужно учиться абсолютному нюху у пса, инстинкту у насекомых, хозяйственному добродушию у медведя, гедонизму у ящерицы, победе над темными силами у петуха. Но это особый зверь. Глубоко этический, высоко эстетический, аристократический зверь. А не какое-нибудь животное. Прежде всего аристократизм, но который обращается к массам, к человечеству. Радость ликующего зверя — вот точка отправления и стимул нашего движения»[741]. Подобная трактовка бестиализма, как «светлого,

радостного мироощущения», первой стадии интерпланетаризма, присуща многим биокосмистам. Термин даже выносился в заглавие книг (А. Ярославский «Святая бестиаль»; Н. Дегтярев «Бестиализма корабли» [неизд.] и др.). Мотивировка бестиализма «жаждой личного бессмертия» и стремлением «овладеть космосом» выглядит довольно натянутой. Скорее, это обычный страх смерти, стремление выжить любой ценой. Однако, учитывая, что бестиализм вырос из того же революционно-космогонического мифа — вулканизма А. Святогора, органичность и родственность его биокосмизму сомнений не вызывает.

В течение 1921 — начала 1922 года биокосмисты (А. Святогор, В. Зикеев, П. Иваницкий, Н. Дегтярев, Б. Гейго-Уран, П. Лидин, В. Петров и др.) неоднократно выступали с докладами, участвовали в религиозных и философских диспутах. Работы биокосмистов публиковались на страницах анархистского журнала «Универсал». Был издан ряд брошюр — «Биокосмизм (материалы — № 1)» (М., 1921), «Два. (Биокосмизм, материалы № 2)» (М., 1922), несколько номеров журнала «Биокосмист» (1922. № 1—3/4)[742]. «Мы, биокосмисты, неразлучны в нашем движении. Но мы, как соратники, сходимся прежде всего у великой цели. У каждого из нас свой индивидуальный путь», — писал Святогор. В жизни выходило не так гладко. В 1922 году с Дальнего Востока в Москву приехал поэт-анархист Александр Ярославский[743]. Он организовал группу «Супрадины»[744], идеологически близкую биокосмизму. В результате сближения этих групп летом 1922 года А.Б. Ярославский вступил в «Креаторий биокосмистов», но после двухнедельного пребывания в организации был исключен Святогором, «как лицо, не заслуживающее доверия»[745]. Однако в августе 1922 года члены комитета политики «Креатория биокосмистов» А. Ярославский и Н. Дегтярев выехали в Петроград для пропаганды биокосмизма. Святогор, озабоченный вопросами приоритета, обвинил их в том, что они покушаются на организацию, «присвоив название, захватывая идеологию и терминологию биокосмизма, <...> бульварно преломляя его», дискредитируя тем самым биокосмизм. В ответ Ярославский и Дегтярев обвинили Святогора в «узурпации прав секретариата», «личном властолюбии», «соперничестве», «себялюбивом мещанском шкурничестве», «диктаторстве» и организовали собственную Северную группу биокосмистов, совершенно разорвав с московскими единомышленниками[746].

Петроградская группа, возглавляемая Ярославским, в отличие от московской, положила «центр тяжести своей деятельности в литературной, художественной, научной, философской и атеистической пропаганде», оставив в стороне вопросы политики, считая, что «общая политическая линия вполне правильно дается Российской коммунистической партией, руководимая каковой Советская Россия предопределяет генезис Биокосмизма».

Ощущая свою замкнутость, биокосмисты обращались ко всем сочувствующим, к пролетарским массам в особенности, с призывом принять прямое и непосредственное участие в освещении биокосмической идеи. Они признавали всякий подход и соглашались публиковать все материалы, ценные с биокосмической точки зрения, невзирая на внешнюю

шероховатость и необработанность. Выдвигая близкую каждому идею бессмертия и победы над природой, биокосмисты надеялись «преодолеть тупое сопротивление мещанской середины, которая всегда мешала великим дерзаниям».

В ответ на действия петроградской группы Святогор обратился к властям с просьбой запретить Северной группе пропаганду биокосмизма. Однако его действия не достигли цели. Северная группа продолжала существовать, а ее лидер А. Ярославский наводил в ней порядок. Н. Дегтярева он уличил в предательстве и исключил из рядов группы, по разным причинам исключил еще несколько человек, некоторых «за недостаточную устойчивость и обывательскую дряблость» заносил на черную доску.

Северная группа опубликовала в журнале «Бессмертие» статьи об оживлении тканей умерших, планировала и устраивала вечера и популярные лекции по религии, евгенике, регенерации, омоложению, анабиозу, рефлексологии и т.п., а также вечера чтения стихов и биокосмической пропаганды[747]. Были изданы также сборник «Биокосмисты. Десять штук» (Пг., 1923), содержавший стихотворения десяти поэтов[748], и ряд поэтических книг А. Ярославского («На штурм вселенной». Пг., 1922; «Поэма анабиоза». Пг., 1922; «Святая бестиаль». Пг., 1922; «Миру поцелуи». Пг., 1923)[749]. Издательская деятельность петроградских биокосмистов не осталась незамеченной властями. Вопрос «о журнале биокосмистов и их организации» рассматривался на заседании Малого президиума Петрогубисполкома (14 ноября 1922). Несмотря на разрешение, данное Политотделом Госиздата в Петрограде, в изданном номере была усмотрена порнография. Постановили: «Журнал закрыть. Дело о порнографии передать Губпрокурору для расследования и выяснения возможности предания суду редакторов и издателей журнала. Поставить цензуре на вид недопустимость такого рода порнографических изданий»[750].

Биокосмисты сделали все, что было в их силах, чтобы из замкнутой группы создать биокосмическое движение. Они создали идеологию и зародыш организации, открытой для всех. А. Ярославский совершил пропагандистские поездки в Псков (октябрь—ноябрь 1922)[751] и Боровичи (январь—февраль 1923)[752]. Если верить Ярославскому, то биокосмические ячейки уже начали было возникать в других городах (Иркутск, Омск, Киев, Псков и др.)[753]. Близкая к биокосмизму группа «антитаксидермистов» образовалась в Боровичах.

В мае 1923 года А. Ярославский вернулся в Москву и устроил в Доме печати (9 мая 1923) доклад «Биокосметика»[754]. Подробности неизвестны.

Сохранился газетный отчет об одном из выступлений биокосмистов (сентябрь 1923) в обществе «Литературное звено» (Тверской бул., 25):

> К собравшейся в значительном количестве публике, обрадовавшейся случаю провести вечер, выходит из дверей в глубине залы президиум, возглавляемый председателем, и объявляет собрание открытым.
>
> Читающий поэт, после эффектного и свысока-пренебрежительного предисловия, в котором он объявляет себя каким-нибудь «био-космистом»,

становится в подобающую случаю позу, меряет аудиторию величественным взглядом и начинает патетически выкрикивать стихи.

Публика, подавленная авторской гениальностью, естественно, ровно ничего не понимает. Автор рычит, яростно жестикулирует руками, слова обращаются у него в какие-то бессвязные, но зато грозные звуки. <...>

— О тарабарщина поэта на тарабарском языке, — вопит био-космист.

В публике, вероятно, многие не ожидали, что так весело на литературных вечерах. Кто-то кричит: «браво».

— И моя подпись: Дег-тя-рев, — не своим голосом заявляет поэт.

Дальше преподносится истина, что если есть что великое на земле, то это только чувство сильного голода.

Но поэтам и этого мало. Пообещавши прочесть еще два стихотворения, они читают их около пяти. Они начинают распевать.

— Солнышко, выглянь, — поет поэт, а публика, доведенная до последней степени восторга, неистово аплодирует и хохочет, кто-то сзади подтягивает.

Чтение кончено. Объявляется пятиминутный перерыв, и президиум, предводительствуемый председателем, исчезает в том же порядке.

Всем решительно весело.

Когда открывается обмен мнений, развеселившиеся критики начинают острить. Поэты слушают с видом оскорбленного и непонятого достоинства. Вероятно, критикой считается и наименование выступавших «шарлатанами», «идиотами» и «сумасшедшими».

Председатель не знает, когда звонить и когда нет, звонит большей частью невпопад, для проформы, и ни с того ни с сего лишает слова одну барышню, которая только заявила, что ожидала скандала, придя сюда. Из чувства бескорыстия даже один из поэтов заявляет, что если их можно называть идиотами, то отчего же нельзя сравнивать происходящее на собрании со скандалом.

Наконец, последнее слово выступавших. «Каковы были приемы критики, таков будет и ответ», — заявляет био-космист и, следуя этому освященному еще библией принципу, начинает, в свою очередь, честить критиков ослами и идиотами.

Председатель волнуется и наконец делает попытку его урезонить, но, разумеется, безуспешно. Достается и публике, которая оказывается попросту «чирикающей мошкарой».

— Знайте, — потрясает кулаками поэт, — что мы пойдем своим путем, а на литературную бездарь, собравшуюся здесь, нам на-пле-вать. Вот вам.

Председатель оглашает список читающих в следующий четверг и просит разрешения закрыть собрание.

Все находят, что вечер прошел великолепно. А главное — даром. Где вы теперь найдете даровые представления[755].

Идеи биокосмизма, подхваченные иными адептами, поэтами и теоретиками, быстро вульгаризировались в глазах биокосмистских вождей. Дело самое обычное, и Святогор даже заметил, что в «смысле пропаганды биокосмизма подобные барабанщики пока не бесполезны, пока

"все годны в строй"». Для создания движения жизненно необходимо, чтобы оно имело притягательную силу. Такой силой обладают высокоталантливые люди. Но этих талантов как раз в биокосмизме не было. В открытые ворота шли те, кто хотел быстро приобщиться к новому движению. Принцип «все годны в строй», рассчитанный на то, чтобы сделать движение массовым, грозил утопить это движение в море бездарностей. Но биокосмизму не суждено было утонуть даже в этом море; он натолкнулся на недоумение, непонимание и глумление[756]. На биокосмистов ополчились и толстовцы, и анархисты других толков, и обыватели, и критики — все и вся. И биокосмисты не выдержали. Они оказались не пророками, а лишь глашатаями. В этой внутренней слабости и бесплодности, по-видимому, заключалась основная причина нежизнеспособности биокосмистского движения[757].

## Ничевоки[758]

Деятельность группы ничевоков, протекавшая одновременно в Ростове-на-Дону и Москве, началась летом 1920 года. Этому предшествовала организаторская деятельность Р. Рока и А. Ранова, приехавших в 1919 году в Москву. Р. Рок вступил в Союз поэтов, был избран в состав президиума (24 августа 1919) и выступал на различных поэтических вечерах. Одновременно в президиуме ВСП работал семнадцатилетний Б. Земенков, признававшийся в стихах:

Знаю завтра в цинизме
Напудренный пошлостью не я, не сам
Буду паясничать, повиснув на «изме»,
Скрыв души перемученный шрам[759].

Позднее кто-то из них (видимо, Р. Рок) вспоминал: «В 1919 году в Москве встретились Е. Николаева, Б. Земенков, Р. Рок и А. Ранов. Ведется подпольная изыскательская работа и переговоры об организации единой группы»[760]. Идея уничтожения искусства, положенная в основу ничевочества, была заимствована из старого фельетона Н. Тэффи, в котором иронически были сформулированы основные принципы «ничевочества»: «Ничего не сочинять. Ничего не печатать. Ничего не рисовать. Спектаклей не устраивать. Словом, ничего из себя не выделывать»[761]. В попытке развернуть литературную борьбу за реализацию этих принципов и заключалась сущность ничевочества. Однако каких-либо публичных выступлений единомышленники еще не устраивали. Б. Земенков осенью 1919 года примкнул к экспрессионистам. Р. Рок в начале 1920-го уехал в Ростов.

Теоретические построения этого периода можно найти у Б. Земенкова. Хотя они и публиковались под маркой экспрессионизма, само название здесь не более чем вывеска. «Апостериорные и априорные формы искусства изжиты, — писал Земенков в брошюре "Корыто

умозаключений” (М., 1920). — Видится впереди борьба мне: материи (коммунизм) и духа (творящие и оккультисты) — и только страшащиеся уйдут в анархию, в точку первоначального истечения жизни. Так супрематисты и мы уже в будущем, ибо дематериализация — цель мира. Мы вышли из пещеры логически возможного. Только формы духовные нужны нам. <...> Наши работы это трамплины... лишь следы на пути к Теосу. <...> Предметы воспринимаются нами двояко в зависимости от преобладания в них начала духовного или материального. <...> У предмета два лица; двигательным является духовное, эманационирующее в материальное. Действительно убедительным произведением будет не разжиженное не имманентно влияющим. Материи в картине и так много. Надо преодолеть холст, обратить краску в цвет и т.д.». Поскольку в 1918—1921 годах Земенков учился в СГХМ, он распространял идеи ничевочества на живопись. Интересно отметить, что картины Земенкова, приводимые им в подтверждение своих рассуждений, напоминали беспредметные работы Кандинского, преподававшего в это время в СГХМ и уже давно стремившегося к духовному в искусстве, но никогда не придерживавшего идеи его уничтожения.

Летом 1920 года поэты-ничевоки впервые заявили о себе печатно. Аэций Ранов взял на себя инициативу, нашел издателя и выпустил в Москве первый поэтический сборник «Вам. От ничевоков чтение». Сборник открывался манифестом, картинно описывавшим «похороны» поэзии и обращенным к наиболее активной поэтической группе — имажинистам. Имажинистов призывали подписываться под манифестом ничевоков. Но те даже не сочли нужным откликнуться.

Манифест был подписан «президиумом», состоявшим из Аэция Ранова, Мовсеса Агабабова и Лазаря Сухаребского. Двое последних числились в группе недолго и больше ни в каких ее изданиях не участвовали. М. Агабабов, ничего кроме подписи под манифестом не представивший, по-видимому, был «ничевоком жизни». Он принес ничевокам марку своего книгоиздательства «Хобо» (в американском сленге — странствующий рабочий, бродяга). В сборнике публиковались стихи А. Ранова, Р. Рока (находившегося в Ростове) и редактора сборника Л. Сухаребского. Никаких программных поэтических заявлений до этого момента группа не делала, а из бессодержательного манифеста понять идею ничевочества было непросто. Проявившаяся лишь в образе «похорон» поэзии, она никак не объясняла, почему «похоронившие» поэзию молодые люди на последующих страницах печатают частью подражательные, частью пародийные, частью бездарные вещи, темы которых (тоска и любовь) никак не могли претендовать на новизну:

Леса щемят в объятьях облака...
Руки лакают, лакают...
Труб губы вдавились в звезд соски:
Решено времена коммунизма близки.
(А. Ранов)

Завтра попробую проломить искусство:
Ленин и ты помоги,
А то ведь по глупости спрячусь за куст я
Оголтелой и босой тоски.

Мертвым стулом за кафе столиком
Буду расплескивать коричневое кофе души.
И в вас, дорогая, коликами
Вскипят моих глаз ковши.

(А. Ранов)

Р. Рок в стихах, помеченных 1918 и 1919 годами, воспевал те же темы, оперируя рифмами *тоски — носки*, *может — умножит*, *ненастье — счастье*; или в отрывке, позже вошедшем в его книгу «От Рюрика Рока чтения» (М., 1921), не то случайно, не то осознанно пародировал гамлетовское «Быть или не быть?» строками «Что же делать? жениться? или умереть?».

А потом нежданно, негаданно,
Бубенцами звеня идей,
Эпатировать отрадно
Проституток как милых детей.

(Р. Рок)

Пара стихотворений Л. Сухаребского по тематике ничем принципиально от других не отличалась:

Эфемерно все, эфемера,
День фотография дня,
Шатается жизни химера,
Грохочет вагон бытия.

Исходя из принятой тогда системы оценок, ничевоков подвергли уничтожающей критике. Да и сама группа охладела к этому сборнику. В газете «Коммунистический труд» появилась шаблонно-разгромная статья, подписанная «К. Овечин».

«Вам». Три ничевока. Стихи. Москва. Хобо. 1920. Так озаглавила книжку своих произведений группка литературных неудачников, — одна из тех, которые величают себя главарями современной поэзии, систематически отравляя наш оскудевший книжный рынок безграмотными суррогатами изящной словесности с оттенком развязности дурного вкуса. Гражданин, явившийся в редакцию «Коммунистического труда» со сборником «ничевоков» в руках, горячо протестовал против подобного открытого издевательства над изголодавшимся по хорошей книге читателем, и мы вполне присоединяемся к тому мнению, что печатание произведений, лишенных всякого смысла и откровенно рассчитанных на скандал, особенно преступно

в настоящее время, когда все типографские средства должны быть использованы для плодотворной агитационной работы против внешних и внутренних врагов Рабоче-Крестьянской Революции, а отнюдь не для дискредитации печатного слова[762].

Год спустя ничевоки сознались, что рецензия была инспирирована ими. Подпись, прочитанная наоборот «ничевО .К», выдавала мистификацию. «Это и не сборник вовсе, — признались они, — а какая-то нарочитая ничевочина», «поэтлакейская», а не уничтожающая поэзию. Единственное оправдание сборнику они видели в том, что пущено было в оборот слово «ничевок». Если критика считала содержимое сборника не поэзией, то для ничевоков оно было «слишком поэзией». И те и другие сходились в одном: «Пора бы положить конец этому безобразию».

Одновременно с выходом сборника «Вам» в Ростове-на-Дону к ничевокам примкнули С. Мар, О. Эрберг, Д. Уманский и В. Филов. Были выработаны и вывешены для всеобщего ознакомления «Декрет о ничевоках поэзии» и «Приказ по организационной части»[763]. Фактически ничевоки активно действовали в Ростове лишь осень и зиму 1920—1921 годов, после чего в начале 1921-го многие из них переехали в Москву.

Одно из первых публичных выступлений ничевоков в Москве состоялось в клубе Союза поэтов (20 января 1921)[764]. Там же состоялось заседание ничевоков под названием «Дело живописи и поэзии» (13 апреля 1921)[765], в котором участвовали Р. Рок, С. Мар, С. Садиков, А. Ранов, О. Эрберг и Б. Земенков[766].

Б. Земенков, бросивший экспрессионистов, послал в Творничбюро заявление:

В Творческое бюро ничевоков

Ведуна русского экспрессионизма
Бориса Земенкова

Заявление

Ввиду того, что мои теоретические положения от декабря 1919 г. — января 1920 г., выставленные в моей брошюре «Корыто умозаключений», уводят искусство от материализации творческого момента в произведении, считаю своим долгом признать результативность их.

Лозунг Ничевочества — «Смерть искусству через утончение его!» — есть договаривание меня. Посему считаю звание экспрессиониста по существу для себя неприемлемым и с сего 15 апреля с себя слагаю. Прошу Творничбюро зачислить меня в ряды бойцов за Ничего с присвоением мне соответствующей должности[767].

17 апреля 1921 года он подписал «Декрет о ничевоках поэзии», перешел в Российское становище ничевоков и был введен в состав Творничбюро.

В течение 1921 года ничевоки устроили около 30 выступлений и вечеров, в том числе в кафе имажинистов «Стойло Пегаса» и в клубе Союза поэтов. Читали манифесты, декреты, декламировали стихи.

Стремление уничтожить искусство, лежавшее в основе ничевочества, к моменту возникновения группы уже не отличалось особенной новизной в комплексе идей русского авангарда. Тем не менее в 1920—1922 годах эта тенденция набрала наибольшую силу. Лозунг «Смерть искусству!» был выдвинут еще петербургским эгофутуристом Василиском Гнедовым в 1913 году. Им же он был воплощен в жизнь в виде «поэмы конца», не содержавшей ни одного звука и исполнявшейся с эстрады при помощи различных жестов, а печатно воспроизводившейся в виде чистого листа. Но в начале 1920-х годов единичные масштабы дореволюционного 1913 года никого из деятелей русского авангарда, даже ничевоков, удовлетворить не могли. Уже строились теории о дальнейшей судьбе искусства вообще: теории производственного искусства, искусства жизнестроения. Суть их сводилась к ликвидации искусства как самостоятельного эстетического фактора через полное растворение искусства во всех сферах жизни, слияние его с повседневной производящей и организующей деятельностью людей. Таким образом, идея «уничтожения искусства» имела несколько теоретических обоснований, порою значительно отличающихся друг от друга. Она совмещалась и с разрушительной, и с конструктивной идейно-художественными тенденциями. Причем на фоне общей смены футуристической разрушительной идеологии на конструктивную созидательную случилось так, что изначально обосновывающие борьбу с искусством ничевоческие теории («смерть искусству через утончение его») постепенно без ущерба основной идее были вытеснены и заменены внутри группы ничевоков более сильными теоретическими обоснованиями производственничества, т.е. ничевоки, как и производственники, уже хотели слить искусство с жизнью. Не наполнять жизнь иллюзиями, а убить искусство жизнью, трансформировать его жизнью, превратить его в сплошную жизнь. Попав в русло родственных теорий, они были уверены в скорой всеобщей победе своих идей, воображая себя погонщиками, которые кнутами и окриками гонят «стадо искусств» на бойню, на суд ревтрибунала ничевочества. Ставя перед собой цель уничтожения искусства как абстрактной эстетической деятельности, как особого вида человеческой деятельности, ничевоки пытались достичь эту цель, дискредитируя предшествующее искусство с помощью пародии, гротеска, издевательства, парадоксальной композиции и т.п. В реальности это принесло ничевокам славу хулиганствующей молодежи. Как хулиганство расценивалось, например, следующее «постановление»:

**От Творничбюро Российского Становища Ничевоков**
Москва 1 мая 1921 г.

Именем Российского Становища Ничевоков!

В интересах неминуемого осуществления диктатуры ничевочества над искусствами.

В видах создания обменного литературного фонда для последующего его пользования в целях деморализации, разложения и террора среди произ-

водителей и потребителей искусств всего света, равно как и для обсеменения литературного клина на предстоящие времена.

21 апреля 1921 года Творческое Бюро Ничевоков на заседании своем по разряду НИЧПОЭЗИИ постановляет:

1. Произвести через посредство Комитета Действия при ТВОРНИЧБЮРО учет и регистрацию всех имеющихся налицо образцов Ничпоэзии.

2. Во исполнение сего предписывается ничевокам словесного творчества, равно как и работникам пера, предполагающим эксплуатировать плоды своего вдохновения с целью извлечения личной выгоды, в двухнедельный срок со дня опубликования сего, представить свои поэтпроизведения на рассмотрение Ревтрибунала Ничевоков.

*Примечание*: Писатели, не находящиеся в живых, от добровольной явки освобождаются.

3. Рассмотрение и оценка представленных поэтпроизведений возлагается на Ревтрибунал Ничевоков в составе трех лиц: Бориса Земенкова, Рюрика Рока и Сергея Садикова, в обязанность которым вменяется дача заключения по поводу каждого произведения, составление и распубликование перечня рукописей, приписанных к Ничпоэзии, и выдача охранительных свидетельств на право беспрепятственного использования автором зарегистрированных поэтпроизведений.

4. По отношению к лицам, уклонившимся от выполнения настоящего постановления, показать применение крайних мер устрашения вплоть до объявления вне действия законов, как последних дезертиров Российской Словесности.

ТВОРНИЧБЮРО. Москва. Хитров Рынок. Советская Водогрейня.
1 мая 1921 года[768].

Разыгрывая роль верховной власти «в интересах неминуемого осуществления диктатуры ничевочества над искусством», ничевоки сознательно пользовались «начальственными» формами выражения своих идей (декрет, приказ, постановление), неизбежно пародируя их. При этом шутовство и клоунадность исповедуемой ими «чернильной программы словесного террора» были очевидны всем. Развернув имитацию борьбы по захвату власти над искусством, ничевоки вооружились популярными авангардистскими лозунгами, не ими выдвинутыми, но в их руках доживавшими свой век. Если первый (ростовский) декрет ничевоки объявили именем «революции духа», то в июле 1921 года они решили обыграть лозунг «отделение искусство от государства». Пример имажинистов показал им, что игры с властью относительно безопасны и ведут только к возрастанию популярности.

**Декрет об отделении Искусства от Государства**

1. Ныне определяется полное отделение искусства от государства.

2. В порядке планомерного развития сего постановления объявляется несостоятельность государства в вопросах руководства заготовками, учета, распределения и контроля над производством искусства.

3. Весь аппарат управления, заготовки, учета, распределения и контроля производственных единиц искусства нацело по установлении наличности и остатков передается Творческому Бюро Ничевоков.

4. Все регистрации произведений искусства, предпринимаемые государством с целью фиксации их ценности, с 3 июля с. г. считать ни для кого не обязательными.

5. Означенные в пункте 4 акты считать действительными исключительно лишь за подписями и печатями ТВОРНИЧБЮРО и Секретариата Российского Становища Ничевоков.

6. Настоящий декрет переводится на все языки мира, рассылается всем национальным объединениям, органам государственной власти; вручается ВЦИК, Большому и Малому Совнаркомам и очередному Конгрессу Коминтерна

ТВОРНИЧБЮРО: *Борис Земенков, Елена Николаева, Аэций Ранов, Рюрик Рок, Олег Эрберг.*

Главный Секретарь: *Сергей Садиков.*

Дан сей декрет: Москва. Хитров Рынок. Советская Водогрейня.
3-го июля 1921 года[769].

Власти, уже привыкшие к «литературному хулиганству», не обратили на этот декрет никакого внимания[770]. Не было у ничевоков реальных сил: ни власть, ни публика всерьез их не принимали. Не было у ничевоков и популярности, сравнимой с популярностью имажинистов. Не было у них и поэтической самостоятельности. Рецензируя книгу стихов «От Рюрика Рока чтения. Ничевока поэма» (М., «Хобо», 1921), анонимный критик, отметив талант и неплохую технику автора, указывал на эклектизм в области формы и близость стихотворных форм имажинизму[771].

Всего за 1920—1923 годы ничевоки издали два коллективных сборника и две книги стихов Р. Рока. Остальные члены группы (Б. Земенков, А. Ранов, С. Садиков, С. Мар, Е. Николаева, О. Эрберг) под маркой ничевоков ничего не печатали, хотя список анонсированных ими книг стихов, прозы, теории, публицистики и разоблачений футуризма и имажинизма выглядел весьма внушительно.

Несмотря на имитацию войны с искусством, ничевоки состояли членами Всероссийского союза поэтов. В первом сборнике «СОПО» (М., 1921) среди других стихов были помещены вещи ничевока Олега Эрберга, вероятно вследствие редакторских недоразумений или типографской небрежности отнесенные к акмеистским. Беспринципный поэт, может быть, и радовался бы, что его стихи причислены к акмеистским, но не таков был ничевок Олег Эрберг:

С грустью извещаю всех ничевоков и читателей «СОПО», что я, поместивший в означенном сборнике стихи, отнесенные премированно-компетентным Президиумом ВСП к существующей так называемой школе «акмеистов» без моего ведома и на то согласия, решительно никогда никаких дел с Петербургской бакалейной лавочкой под фирмой «Акмеисты, сыновья и К°» не имею и вообще считаю, что Акмеисты — сволочь[772].

«Сволочь» они расшифровывали как «словарь всех очевидных литературных обманов человечества». Стоит разобраться, что вызвало возмущение О. Эрберга, ведь для целей деморализации и разложения поэзии ничто не могло быть лучше, чем использование чужой вывески для дискредитации этого направления изнутри. Если всем «священным останкам одна дорога: на колбасу Всемирного ничевочества», то можно было бы предположить, что публикация стихотворения ничевока под маркой акмеизма и последующее «разоблачение» были сознательным трюком с целью дискредитации акмеизма, а заодно и Союза поэтов. Однако подозревать ничевоков в подготовке и проведении столь тщательно спланированной акции в условиях книгоиздательского кризиса, когда нельзя было быть уверенным в напечатании произведений из-за чисто технических условий, приписывать ничевокам тонкий расчет было бы безосновательно. Более правдоподобным выглядит другое объяснение: групповая идеология и логика литературной игры придавали членам группы неподдельный пафос и своеобразную «брезгливость», когда их случайно путали с «мощами искусства».

Рассматривая два аспекта творчества ничевоков (литературно-игровой и поэтический), необходимо признать, что писание «декретов» и «приказов» более удавалось им, нежели стихи. Несмотря на заимствованность основных идей, ничевоки развили их в последовательную систему взглядов, в то время как стихи обретали смысл только в рамках теоретической схемы ничевочества и вне ее выглядели жалко.

Теория и практика ничевоков помимо всего прочего находились в неразрешимом противоречии. Зачем они вступали в Союз поэтов — они, провозгласившие смерть искусству? Как согласовать их лозунги: ничего не пишите, ничего не читайте, ничего не печатайте, с тем, что они и писали, и читали, и печатали, и снова заявляли, что все это чушь и чепуха? Объявить войну искусству и цепляться за него? Логику их поступков нащупать невозможно. Да ее и не было. Вся их деятельность была воплощением одного принципа: противоречить самим себе. Подобное поведение Рюрик Рок называл «диалектическим стилем», объясняя его как стиль, соединяющий противоположности, крайности в единое органическое целое, стиль, принимающий логическую тезу и антитезу и построенный на основе их конструктивного сочетания[773]. Он даже считал, что этот стиль свойствен всей Советской России. Если снять наукообразную терминологию, то получится проповедь самого беспринципного эклектизма. Ничевоки называли это диалектическим стилем, но очередное теоретическое прикрытие ничего, в сущности, не меняло и не могло спасти группу.

В середине 1921 года от ничевоков к имажинистам ушла Сусанна Мар. По воспоминаниям Н. Вольпин:

> Весной 1921-го Есенин <...> предложил Сусанне Мар и мне вступить в Ассоциацию вольнодумцев (т.е. в ряды имажинистов), пообещав, что мы будем часто выступать с эстрады в «Стойле Пегаса». Почему-то это должно было сопровождаться нашим выходом из Союза поэтов. Это была чис-

той воды провокация, на которую мы сдуру пошли. Кроме нас двух поэтесс, в полк имажинистов вступил и ряд молодых поэтов. Из них мне запомнилось почему-то только имя Молчанова.

Несколько месяцев все шло предуказанным порядком. И меня и Сусанну часто приглашали выступать в «Стойле Пегаса». И называли нас неизменно «поэтессами имажинистками». Нередко объявлять выступление Мар поручалось мне, а мое выступление ей[774].

19 лирических стихотворений С. Мар, собранных в ее книге «Абем» (М., 1922) и датированных временем с августа 1920 по май 1922 года, захватывали, таким образом, ничевоческий период. Эти стихи наводят на мысль, что, по крайней мере, для С. Мар ничевочество было просто клоунской маской, никак не обоснованное в творчестве. Подоплекой ее перехода к имажинистам была, по-видимому, любовная история, так как вся лирика обращена к одному из столпов имажинизма Анатолию Мариенгофу[775]:

Благослови меня, Анатолий,
Отречения душен путь,
Словно стихи, зачитанные в «Стойле»,
Знаю руки твои наизусть...

Не обошлось без скандала. Уязвленный столь чудовищным предательством, Рюрик Рок в ответ на просьбу своей жены — Сусанны Мар — исключить ее из Российского Становища Ничевоков «по причине перехода в имажинистки» (30 июля 1921)[776], опубликовал «открытое письмо»:

Всех граждан Российской Социалистической Федеративной Советской Республики, автономных республик и областей, входящих в состав федерации, одновременно с опубликованием сего прошу Сусанну Григорьевну Чалхутьян-Фрейдкину-Мар, являющуюся, согласно записи о браках за № 1510 от 15 декабря 1920 г. Ростовского Отдела записей актов гражданского состояния — моей женой, таковой более не считать.

Означенная особа женского пола, 20-ти лет отроду, заявила о своем выходе из Российского Становища Ничевоков, и сие я, Ничевок, — Рюрик Рок — считаю расторжением всех обязательств, связывающих особу Мар и меня, Ничевока Рока, перед Богом, Государством и пр.[777]

Замаскировав банальную супружескую измену более возвышенной литературной мотивировкой — изменой ничевочеству, Р. Рок стремился не только представить ситуацию в выгодном для себя свете, но и придать ей видимость бескомпромиссной литературной борьбы, вплоть до подчинения этой борьбе всей своей личной жизни.

В начале 1922 года ничевоки осознали бесполезность устной пропаганды своих идей. Выступления стали крайне редкими, и группа попыталась заняться издательской деятельностью[778]. Для разложения и демо-

рализации изящной словесности двумя изданиями был выпущен сборник «Собачий ящик или Труды творческого бюро ничевоков в течение 1920—1921 гг. Выпуск первый», где были собраны декреты, приказы, постановления и воззвания ничевоков. Впоследствии была выпущена книга стихов Р. Рока «Сорок сороков» (февраль? 1923), о которой В. Брюсов заметил: «“Сорок сороков” частью повторяет первую книжку Р. Рока, но кое-что и прибавляет к ней. Много здесь от первых футуристов, многое — просто от желания сказать почуднее, но Р. Рок не безнадежен. Он усвоил прием раннего Маяковского — сочетать лиризм с пошлостью повседневности, разрабатывает этот прием, достигает в этом направлении известной удачи»[779].

Книга Р. Рока оказалась последним изданием ничевоков, после которого о деятельности группы ничего не известно. К этому времени С. Садиков попал под трамвай и погиб[780]. А. Ранов был арестован (2 февраля 1922) по обвинению «в содействии и причастности к партии эсеров» и постановлением Коллегии ГПУ от 13 марта 1922 года выслан в город Алапаевск Екатеринбургской губернии, а затем — в Камышлов[781]. Его жена Е. Николаева последовала за мужем.

В Москве оставались Р. Рок, О. Эрберг и Б. Земенков. Но когда оказалось, что идеи ничевочества, влившиеся в русло производственнических идей, не воспринимаются окружающими серьезно, ничевоки сами разуверились в них. Группа тихо распалась в 1923 году. М. Ройзман в книге воспоминаний описывал, как случайно открылось, что Р. Рок подделал штамп и печать Союза поэтов и с их помощью выписывал фальшивые продовольственные карточки и ордера. Р. Рок был арестован, и вследствие этого, пишет Ройзман, группа ничевоков распалась[782]. Свидетельство Ройзмана ярко характеризует, мягко говоря, жульнический облик ничевоческого «вождя», но поверить в то, будто ничевоки распались из-за ареста Р. Рока, никак нельзя, хотя бы потому, что его вскоре отпустили. Распад идейной группы следует, по-видимому, объяснять кризисом ее идейной основы.

Весной 1923 года все идеологии, «уничтожавшие» искусство или «растворявшие» его в жизни, претерпели серьезные изменения. Конечная утопическая цель, ранее казавшаяся близкой и на днях осуществимой, внезапно отодвинулась в неопределенно далекое будущее. Реальность оказалась иной, нежели ей надлежало быть по теориям. Стало необходимо строить новые модели происходящего. Если бы ничевочество развивалось по восходящей линии, то последним актом группы могло бы быть уничтожение всех своих произведений и прекращение творческой деятельности в сфере искусства. Но случилось иначе. Из искусства ничевоки не ушли, зато идеология их претерпела сильные изменения. Видя, что литературное движение и остальные искусства развиваются совсем не в том направлении, в каком предсказывали теории, ничевоки разуверились в достижимости поставленных целей. Судя по всему, важны им были не отстаиваемые идеи, а место в обществе, которого они рассчитывали достичь с помощью этих идей. Идея же, превращенная из цели в средство, не может рассчитывать на верность

поклонников. Забыв о своих теориях, декретах и лозунгах, слегка повзрослевшие и посерьезневшие вместе с эпохой молодые люди нашли себе новые убеждения и новое место в жизни. Как ни странно, ни один из них не стал ни пародистом, ни сатириком, что еще как-то можно было бы увязать с их ранними идеями. Ничевоки отказались от «поругания мощей искусства», отказались от таких методов, как пародия, гротеск, издевательство. Вместо декларативной и скандальной борьбы за «диктатуру» ничевочества, они встали на путь позитивной, черной, повседневной работы. О. Эрберг стал писателем, С. Мар — переводчицей, Р. Рок — журналистом, Б. Земенков — художником-графиком и писателем, позабыв о своей ничевоческой юности.

## Экспрессионисты [783]

Глашатаем, теоретиком и наиболее последовательным приверженцем московского экспрессионизма стал семнадцатилетний поэт Ипполит Соколов. Свою поэтическую эволюцию он начал, однако, как последователь имажинизма, в котором видел новое воплощение футуристических заветов. В апреле 1919 года он опубликовал статью «Имажинизм» [784], а 20 июня 1919-го вышла его тоненькая книжечка «имажинистских миниатюр» под громким заглавием «Полное собрание сочинений. Том 1. Не стихи». Себя в это время он называл «евфуистом», т.е. приверженцем манерного, напыщенного стиля. Вместе с другими молодыми поэтами Ип. Соколов периодически выступал на эстраде Союза поэтов. В одно из таких выступлений (11 июля 1919) он получил «таинство крещения» и стал называть себя экспрессионистом [785].

Провозгласив собственное направление, он тут же принялся хоронить символизм, акмеизм, футуризм, а также свои недавние пристрастия — имажинизм и евфуизм. Имажинизм был объявлен Соколовым «вчерашним днем» поэзии и «спекуляцией на невежестве публики» [786]. Смерть футуризма объяснялась его распадом «на множество отдельных фракций», каждая из которых «культивировала что-нибудь одно: имажинисты — образ, кубисты — новый синтаксис и новую этимологию, центрифугисты — ритм, и евфуисты — ритм и ассодиссонанс» [787]. Своим экспрессионизмом Ип. Соколов хотел «объединить работу всех фракций русского футуризма. Экспрессионизм — синтез всего футуризма». В качестве новой поэтической революции предлагалось «вытравить все те принципы старого стихосложения, которые считались незыблемыми от Гомера до Маяковского, и прийти к новому хроматическому стихосложению», в котором фонетический диапазон поэтической речи предполагалось заменить ультрахроматическим звукорядом. Согласно Соколову, «новое хроматическое стихосложение будет построено по строго математическим схемам 40-нотного ультрахроматического звукоряда и-е-а-о-у не только с диезами и бемолями, но с quartiese'ами и quart'moll'ями (введены четвертные тона)» [788]. Этим путем предполагалось достичь высшей эвфонии и максимума экспрессии собственного восприятия.

По свидетельству И. Грузинова, под этой «хартией экспрессиониста», написанной Ип. Соколовым, готовы были подписаться шесть молодых поэтов, с которыми была достигнута предварительная договоренность[789]. Очевидно, это были Е. Волчанецкая, И. Грузинов, З. Хацревин, Б. Земенков, Н. Кугушева и Я. Полонский, вместе с которыми в начале ноября 1919 года Ип. Соколов организовал литературную группу «Желтый дом»[790]. Однако, согласно воспоминаниям И. Грузинова, «в последний момент Ипполит Соколов решил, что лучше всего декларацию подписать одному: сочинил, мол, я ее один, а потому один же должен пользоваться почетом, славой и другими благами, которые может декларация принести. К тому же далеко ль до беды: предприимчивые ловкачи найдутся, кто-нибудь из подписавших декларацию, оттеснив или даже низложив мэтра, рассядется на его месте сам. После опубликования Ипполитом Соколовым декларации экспрессионистов никто из его "единомышленников" не захотел к нему примкнуть. Члены группы были возмущены, так как декларация была подписана одним Ипполитом Соколовым. Этим фактом все члены группы беззастенчиво оттеснялись на задний план»[791].

И. Грузинов несколько искажает события. Действительно, из группы «Желтый дом» в середине ноября 1919 года вышли несколько поэтов во главе с И. Грузиновым, образовавшие группу «Секта поэтов». Но в «Желтом доме» остались молодые поэты-экспрессионисты Ип. Соколов, Б. Земенков и Г. Сидоров[792]. Последние приняли участие в деятельности созданного по инициативе «Литературного особняка» поэтического бюро, в задачи которого входила организационная работа по созыву Всероссийского съезда поэтов[793]. Результатом этой деятельности стало «Воззвание экспрессионистов о созыве Первого Всероссийского конгресса поэтов» (весна 1920), содержавшее обоснование, порядок и программу заседаний конгресса, планировавшегося на осень 1920 года, но так и не состоявшегося.

Негативное отношение Ип. Соколова к имажинизму, впервые высказанное в брошюре «Бунт экспрессиониста» (осень 1919), получило развитие весной 1920-го в виде периодических выступлений в клубе Союза поэтов с нападками на имажинистов, главным образом на С. Есенина. В результате произошел уже упоминавшийся выше конфликт (8 мая 1920) Есенина и Соколова с пощечиной и исключением Есенина из Союза поэтов.

В течение 1920 года члены группы выпустили книги: Б. Земенков — «Корыто умозаключений (Экспрессионизм в живописи)» и «Стеарин с проседью. Военные стихи экспрессиониста»; Г. Сидоров — «Ведро огня», «Ходули» и «Ялик»; Ип. Соколов — «Экспрессионизм», «Ренессанс XX века» и «Бедекер по экспрессионизму».

В брошюре «Экспрессионизм» Ип. Соколов, констатировав самостоятельность русского экспрессионизма, отмечал совпадение основных его положений с теорией немецкого экспрессионизма. При этом он распространял понятие экспрессионизма на прошлое и утверждал, что «все мировые гении, как Гомер, Данте, Шекспир, Гете и Маринетти, кото-

рые нашли максимум экспрессии восприятия для каждой исторической эпохи, были бессознательно экспрессионистами»[794]. В задачу русских экспрессионистов, согласно Соколову, входило «найти максимум экспрессии восприятия человека XX века»[795].

Объявив экспрессионистами всех великих поэтов прошлого, Ип. Соколов решил и дальше использовать этот прием и распространить понятие экспрессионизма не только на искусство, но также включить в него науку и философию. С этой целью Ип. Соколов в брошюре «Ренессанс XX века» интерпретировал экспрессионизм как панфутуризм и одновременно зачислил в футуристы многих русских и западноевропейских ученых и философов, совершивших революционные открытия в различных отраслях знания на рубеже XIX—XX веков. Объявив себя «русским Маринетти», Ип. Соколов провозгласил: «Сегодня наступил Европейский Ренессанс XX века!»[796].

Критики и поэты иных направлений не принимали всерьез претензий экспрессионистов. Так, критик В. Львов-Рогачевский в докладе о современной поэзии (клуб ВСП, 27 марта 1920) расценил заявление Ип. Соколова, будто «экспрессионизм, черт возьми, будет по своему историческому значению не меньше, чем символизм или футуризм», лишь как курьез[797].

Имажинистская критика встретила брошюрки лидера экспрессионистов в штыки. Н. Эрдман вообще отказался признать Ип. Соколова поэтом («как поэт он не рождался вовсе»), а об экспрессионизме отозвался весьма пренебрежительно: «Дитя вышло хилое и слабосильное»[798]. О стихах Г. Сидорова Эрдман был более высокого мнения: «Гурий Сидоров еще весь в подражаниях. Его образы всецело от Шершеневича и Маяковского»[799].

В. Брюсов (под псевдонимом Гармодий), рецензируя брошюры Ип. Соколова «Экспрессионизм» и «Ренессанс XX века», констатировал лишь претензии экспрессионистов считаться панфутуристами. И наряду с подобными амбициями — полное отсутствие собственных идей[800].

Петербургский поэт Н. Оцуп видел в московском экспрессионизме лишь «шарж, но в этом шарже подчеркивается уродство родителей»[801].

Не скрывала своего недовольства и публика. Сохранился отчет о вечере «Экспрессионизм» (11 июля 1920), прошедшем во Дворце искусств (Поварская, 52)[802]. С докладами, согласно анонсу, выступали Ип. Соколов, Т. Левит, Б. Земенков и Е. Габрилович.

> На прошлое воскресенье они объявили серию докладов, посвященных «годовщине экспрессионизма». <...>
>
> Битый час суконным языком с назойливым «м-ня... м-ня...» неизвестный юноша <Ип. Соколов> юлил вокруг да около экспрессионизма <...>. Экспрессионизм, по его толкованию, 1) сливает все четыре течения русского футуризма[803], 2) стремится дать образу максимум выразительности, экспрессии (куда как ново, подумаешь!), 3) выявляет не внешность, а «нумен» вещи (тоже порядочная старинка), и 4) является течением европейским (западничество?). Но какое *конкретное* содержание скрывается за эти-

ми формулами, оставалось тайной за семью печатями. Тем не менее юноша клятвенно уверял, что через 10 лет все будут экспрессионистами.

Безусый председатель, очень много хлопот имевший с папироской, которой он еще не научился владеть как следует, возвестил второй доклад.

Выступил другой юноша <Т. Левит?>. Недостаток солидности, который не смогли скрыть ни очки, ни прицепленный университетский значок, компенсировался отвагой и решительностью. Ругает всех и вся направо и налево. Мысль скачет с удручающей «экспрессией». Подвернулся ему на язык Уолт Уитмен.

— Конечно, — оговаривается, — это совсем не та ерунда о пролетарском искусстве, какую разводят Луначарский и Богданов...

Через минуту-другую ухватился за Андрея Белого и увяз в технике стиха.

Вдруг сухой стук карандаша о стул.

— Вы что, — спрашивает оратор в публику, — по своей голове стучите?

— Нет, — подымается один из публики, — я предложил бы проголосовать, желает ли аудитория вас слушать.

Встает другой слушатель и заявляет:

— Тут и без голосования видно, что нас морочат.

Протестант ушел, и после некоторого пояснения первого докладчика (председатель курил) доклад продолжался.

Но публика уже давно улыбалась, поняв, куда и на что она попала[804].

Кроме того, в течение 1920 года были устроены следующие вечера: во Дворце искусств (10 июня 1920) выступали экспрессионисты Ип. Соколов, Г. Сидоров, С. Рексин, Т. Левит[805]; в помещении Московского союза анархистов (Тверская, 19) (10 июля 1920) состоялось выступление поэтов-экспрессионистов Е. Габриловича, Б. Земенкова и Т. Левита[806]; в Доме печати на заседании «Литературного особняка» (19 июля 1920) Т. Левит читал свою поэму[807]; в клубе Союза поэтов (7 августа 1920) выступал Ип. Соколов[808]; на литературно-художественной вечеринке в ЛИТО Наркомпроса (20 августа 1920), посвященной новейшим течениям русской поэзии, от экспрессионистов выступали Т. Левит и В. Шишов[809]; в клубе Союза поэтов (25 августа 1920) состоялся вечер экспрессионистов[810]; во Дворце искусств (13 сентября 1920) на вечере экспрессионистов после вступительного слова Ип. Соколова выступали Г. Сидоров, Б. Земенков, Ип. Соколов, Т. Левит и В. Шишов[811]; во Дворце искусств (9 октября 1920) на вечере экспрессионистов после вступительного слова Ип. Соколова выступали поэты Б. Земенков, Г. Сидоров, Ип. Соколов и В. Шишов[812]; в клубе Союза поэтов (19 октября 1920) выступали Ип. Соколов и Б. Земенков[813]; в литературной студии ЛИТО (М. Гнездниковский пер., 9) (24 октября 1920) Ип. Соколов делал доклад «Новая точка зрения на стих» и читал свои произведения[814]; в рабочем клубе «Строитель коммунизма» на вечере «Современная поэзия» (4 ноября 1920) после вступительного слова Ип. Соколова читали стихи экспрессионисты Б. Земенков и Ип. Соколов, а также пролетарские поэты[815]; в Центральном рабочем клубе им. Баумана (Гаврикова пл.) на вечере «Современная поэзия» (5 ноября 1920) от экспрессионистов вы-

ступал Ип. Соколов, а также представители неоклассиков, акмеистов, имажинистов и пролетарских поэтов[816]; в клубе им. Троцкого (Верхний Сыромятнический пер., 16) (11 ноября 1920) состоялась лекция Соколова «Современная поэзия»[817]; во Дворце искусств (20 ноября 1920) Соколов сделал доклад «Новое мироощущение и новое стихоощущение»[818].

Из примкнувших к экспрессионизму поэтов В. Шишов выпустил книгу стихов «Слепорожденная вертикаль» (М.: К-во «Хориямб в зените», 1920); Т. Левит и С. Рексин под маркой экспрессионизма ничего не печатали. Осенью 1920 года Ип. Соколов издал очередную теоретическую брошюру «Бедекер по экспрессионизму», в которой пытался дополнить первоначальную теоретическую схему экспрессионизма (синтез всего футуризма и достижение максимума экспрессии) более широким философским обоснованием. «Экспрессионизм, как течение под знаком максимума экспрессии, не будет одним только синтетизмом, а будет еще и европеизмом и трансцендентизмом»[819]. Под «европеизмом» Соколов подразумевал, что «через 10—15 лет все Бальмонты и Брюсовы вымрут <...>. Они вымрут — и, рассуждая совершенно объективно, кто-то должен их сменить по самым простым законам биологии. Кто-то же должен быть новой, молодой Европой»[820]. Этим «кто-то» и должен был, по мнению Ип. Соколова, стать экспрессионизм. Под «трансцендентизмом» понимался антиинтеллектуализм, антирационализм и интуитивное постижение реальности. Обосновывая экспрессионизм как «трансцендентный натурализм» через интуитивизм Бергсона, Соколов зачислял самого философа и его последователей в экспрессионисты и объявлял, что «экспрессионизм стал уже мироощущением и миропониманием» и что экспрессионисты «по-новому увидали мир»[821].

Заимствование философской бутафории, а также навязчивое причисление к футуризму и экспрессионизму авторитетных ученых и философов, чьи труды оказали заметное влияние на современников, — все это было призвано, по-видимому, не только заполнить конкретным содержанием полупустую терминологическую схему, но и замаскировать творческую несамостоятельность московских экспрессионистов, переместив акцент с вопросов поэтической техники на мировоззренческие проблемы.

Впрочем, упорное создание вокруг экспрессионизма предохранительно-теоретического прикрытия, видимо, отражало некоторую особенность характера Ип. Соколова, проявлявшуюся также в быту (современники свидетельствовали, что, боясь заразиться через рукопожатие сыпным тифом, он даже летом ходил в черных перчатках[822], опасаясь тифозных вшей, «в общественных местах не позволял себе присесть на стул»[823]), и в поэтических образах («презерватив на сердце»[824], в ряде стихотворений — образ нового Ноева Ковчега[825]), и в стремлении оградить себя от всевозможных конкурентов на роль лидера экспрессионизма (при подписании декларации).

Эта гипертрофированная предосторожность, наряду с отсутствием у Ип. Соколова ораторских данных, не способствовала консолидации группы. Уже в ноябре 1920-го коллективные выступления экспрессионистов

сменились индивидуальными. Та же тенденция продолжилась в 1921 году: на научно-художественных курсах Дворца искусств (17 февраля 1921) состоялась лекция Соколова «История символизма и футуризма»[826]; в помещении Дворца искусств (20 февраля 1921) Соколов прочел доклад «Великая революция в физике»[827]; в клубе Союза поэтов (20 марта 1921) экспрессионисты выступали на вечере современной поэзии вместе с ничевоками и презантистами[828]; в клубе Союза поэтов (14 апреля 1921) Ип. Соколов делал доклад «Платон, ораторствующий в саду Академа»[829]; в клубе Союза поэтов (19 апреля 1921) Соколов справлял 5-летие литературной деятельности и читал доклад «5 лет как 5 столетий»[830].

Между тем Б. Земенков в середине апреля 1921 года объявил о переходе в группу ничевоков. Г. Сидоров, по-видимому, примкнул к презантистам. Т. Левит, тяготевший к центрифугистам, вместе с М. Тэ (М. Гиркельтуб[831]) образовал кратковременное объединение московских поэтов «Молодая Центрифуга»[832] (1921—весна 1922), включавшее также Б. Лапина и В. Шишова. В своей творческой практике члены группы ориентировались на лидеров «Центрифуги» и экспрессионизм. Был выпущен сборник «Содружество ФЛЕЙТЫ ВАГРАМА» (М., 1921). В неосуществленные издательские планы группы входил также роман С.Ф. Буданцева «Мятеж» (опубликован позднее в другом издательстве), книги С.П. Боброва «Лотофаг» (рассказы), Т.М. Левита «Желе из касторки», Б.Л. Пастернака «Теоретические статьи», И. Дельвига «Passé de fini» (стихи) В.В. Ильиной «Горькие травы» (стихи), М. Тэ «Зеленая джонка» (повесть), И.А. Аксенова «Пряхи» (трагедия).

Ип. Соколов выпустил очередную брошюру «Новое мироощущение» (апрель 1921), в которой продолжал обосновывать экспрессионизм через интуитивизм А. Бергсона. При этом самого философа он называл «мозгом и сердцем Европы», а его работы — «Октябрьской революцией в философии»; «Кант в сравнении с Бергсоном, во-первых, — тупица, а во-вторых — пустяк»[833]. Призывая к выходу за пределы интеллекта и логики к индуисскому алогизму, неоиндуизму, он утверждал, что это «новое мироощущение есть не достоинство, а простая необходимость нашего художественного творчества»[834].

Вместе с Б. Перелешиным и А. Ракитниковым Ип. Соколов публиковался во внегрупповом сборнике стихов «А» (М., 1921). Кроме того, осенью 1921 года был выпущен коллективный сборник «Экспрессионисты» с произведениями Е. Габриловича, Б. Лапина, С. Спасского и Ип. Соколова. Участники последнего издания, по-видимому, и составляли группу московских экспрессионистов во второй половине 1921 года. В альманахе «Союз поэтов. Второй сборник стихов» (М., 1922)[835] экспрессионистов представляли С. Спасский и Б. Лапин.

Осенью 1921-го состоялись последние литературные выступления московских экспрессионистов. В Политехническом музее на вечере всех поэтических школ и групп (17 октября 1921) от экспрессионистов, согласно афише, выступали С. Спасский и Ип. Соколов[836]; в Центральном научно-техническом клубе профсоюзов (Б. Дмитровка, 1) (18 ноября 1921) В. Перцов и Ип. Соколов читали доклады «Искусство в свете

новой индустрии»[837]; в клубе анархо-универсалистов (Тверская, 58) (24 ноября 1921) свои произведения читали поэты А. Струве (динамик), Е. Габрилович (экспрессионист) и Б. Земенков (ничевок)[838]; в клубе пролетарских писателей «Кузница» (Тверская, 33) (17 декабря 1921) Ип. Соколов прочел доклад «Индустриальный ритм»[839].

Фактически в конце 1921 года группа экспрессионистов прекратила свое существование. Ип. Соколов перенес поиски экспрессионизма в театр, а если и выступал на литературных вечерах под маркой экспрессиониста, то в одиночку[840]. Б. Лапин и Е. Габрилович образовали группу «Московский Парнас». Кроме них в группу вошли члены «Молодой Центрифуги» Т.М. Левит, М. Тэ, В. Шишов, эклектики В.А. Ковалевский и Н.В. Бенар. В сборниках группы участвовали члены «Центрифуги» И.А. Аксенов, С.П. Бобров, Е.М. Шиллинг, примыкали также Адалис (А.Е. Ефрон), Г.О. Гузнер (впоследствии — Гаузнер), С. Пнин, Я.Н. Полонский, В. Монина, Т. Маслов, Н. Фалькович. Художественная идеология группы совмещала ориентацию на лидеров «Центрифуги», футуристов и немецкий экспрессионизм. Если связь с «Центрифугой» отчетливо прослеживалась даже в составе группы, то идейно-художественная близость экспрессионизму (ощущение алогизма бытия, поиск «смысла в бессмысленном расположении») проявилась в творчестве членов «Московского Парнаса». Художественные взгляды основоположников группы были изложены в предисловии к сборнику Б. Лапина и Е. Габриловича «Молниянин» (май 1922), а также подтверждены публикацией в групповом сборнике стихотворений немецких экспрессионистов и рекламой некоторых книг (например, С. Пнин «Экспрессионизм и импрессионизм»).

В предисловии к сборнику «Молниянин» Б. Лапин и Е. Габрилович декларировали свою художественную ориентацию: «Лирный глас раздается лишь с тех вершин, где сияют пленительные и нетленные имена наших дядюшек: Асеева, Аксенова, Becher'а, Боброва, Ehrenstein'а, Пастернака и Хлебникова, коими ныне почти исчерпывается светлый мировой экспрессионизм». Эта декларация фактически подтверждала тезис Ип. Соколова о синтезирующем характере экспрессионизма.

Члены группы состояли в Союзе поэтов и активно участвовали в его работе. Групповые вечера, а также выступления отдельных участников группы проходили в Союзе поэтов, «Литературном особняке», Доме печати, «Литературном звене»[841]. Согласно объявлению, на одном из таких вечеров (28 декабря 1922, Дом печати), состоявшемся под председательством И. Аксенова, доклады читали С. Бобров («Лит.— нэпоиды») и Т. Левит, со стихами, прозой и переводами выступали Адалис, С. Бобров, В. Монина. В. Ковалевский, Б. Лапин и др.[842]

Под издательской маркой «Московский Парнас» были выпущены: сборники Б. Лапина и Е. Габриловича «Молниянин» (М., 1922), «Московский Парнас. Сборник первый» (М., 1922; в продажу не поступал), «Московский Парнас. Сборник второй» (М., 1922), книга Б. Лапина «1922-я книга стихов» (М., 1923), совместная книга (под одной обложкой) Е. Габриловича «Остров дружбы» и Г. Гузнера «Несостоявшаяся

жизнь сэра Джона Осберна» (М., 1923). Кроме того, неосуществленные издательские планы включали книги: «Московский Парнас. Сб. 3-й», С.П. Бобров «Дышу. 5-я книга стихов», Б.М. Лапин «Гимны против века», В.А. Ковалевский «Путь в Эммаус» (повесть). Готовились также книги стихов и прозы Я.Н. Полонского, В. Мониной, В. Шишова, М. Тэ, Г. Гузнера, Т. Маслова, С. Пнина, Т. Левита, переводы Т. Мюллера, Л. Тика, К. Бретано и др.[843]

Группа «Московский Парнас» распалась в 1923 году. Некоторые ее члены (Е. Габрилович, Г. Гузнер) примкнули к поэтам-конструктивистам. Другие (Б. Лапин, Н. Бенар) вступили в «Литературный особняк».

## Фуисты

Свою творческую биографию будущие фуисты Борис Несмелов и Борис Перелешин начали в Томске. Начиная с весны 1916 года стихи Б. Несмелова печатались в томской газете «Сибирская жизнь». Б. Перелешин в 1918 году дебютировал в качестве художественного критика, впоследствии (1920) читал лекции по стиховедению в литературной студии местного Пролеткульта. В 1921 году томским отделением Госиздата был выпущен поэтический сборник «Четвертый год», составленный из стихов Б. Перелешина, Н. Тихомирова и Б. Несмелова. В предисловии их аттестовали молодыми поэтами, стремящимися «преломить в своей личности гигантское коллективное сознание рабочего класса»[844]. Один из критиков отмечал более яркие стихи Б. Перелешина по сравнению с другими авторами[845].

Вскоре Б. Перелешин переехал в Москву. Здесь он опубликовал в журнале творческих студий московского Пролеткульта статью «Об индустриальных ритмах пролетарской поэзии»[846], а также вместе с Ип. Соколовым и А. Ракитниковым выпустил сборник стихов «А» (М., 1921).

Очевидно, не без влияния лидера московских экспрессионистов в октябре—ноябре 1921 года была образована группа фуистов (от франц. fou — безрассудный, сумасбродный), в которую входили Б. Перелешин, Н. Лепок, А. Ракитников, впоследствии — Б. Несмелов. Свой принципиальный антирационализм члены группы подчеркивали термином «мозговой ражжиж», гоголевским «мартобря», лозунгом «Да будет стадия всеевропейского обезумления трамплином нового прыжка» и т.п. Члены группы входили в состав Союза поэтов и, вероятно, принимали участие в литературных вечерах[847]. Однако каких-либо сведений об этих выступлениях обнаружить не удалось. В конце 1921 года Н. Лепок и Б. Перелешин издали первый сборник фуистов «Мозговой ражжиж». Ни одного знака препинания, кроме точки, они не признавали. Теоретических деклараций не печатали. Зато объявляли: «Семинарий по теории фуизма для начинающих поэтов ведет Борис Перелешин на дому». Адрес не указывали. Обещали издать книги: Б. Перелешин «Разрушение образа (теория фуизма)», Б. Перелешин «23 года искания нерационального мировоззрения (фуистические исследования)», Б. Несмелов «Лик-

видация грамотности» и др., но так и не издали. Впрочем, к теоретизации своих устремлений они относились весьма пренебрежительно: «<...> завтра еще стихи — и какие-нибудь теории». При этом считали себя «единственными несущими на своих лицах разлив нового мира» среди «каменной пустыни достиховья»[848].

Рецензируя «Мозговой ражжиж», С. Бобров счел, что Лепок и Перелешин ведут свою родословную от «Центрифуги», «выбирая оттуда самое тяжелое и самое трудно воспринимаемое, хоть иной раз счастливо выползают из-под своих канонов»[849].

После сборника «Мозговой ражжиж» фуисты больше года не устраивали коллективных выступлений. А. Ракитников ушел в журналистику и уехал из Москвы. Б. Несмелов опубликовал свои стихи в «Южном альманахе» (Симферополь, 1922). В апреле 1923 года последовал последний всплеск активности фуистов, выпустивших несколько брошюр: Б. Перелешин «Бельма Салара», Н. Лепок и Б. Перелешин «Диалектика сегодня», Б. Несмелов «Родить — мужчинам». При этом ничевоки рекламировали последние книги фуистов как продукцию своего книгоиздательства «Хобо»[850]. В. Брюсов откликнулся на эти книги почти приговором: «<...> пока рассуждать о фуистах не стоит. Все три выступивших автора, Борис Перелешин, Борис Несмелов и Николай Лепок, прежде всего — слабые стихотворцы»[851].

В 1923 году анонсировались, но не были изданы книги стихов: Б. Перелешин «Дым над», Н. Лепок «В неповторяемых кругах», Б. Несмелов «Последняя книга. Три долоя», А. Ракитников «Биения плоти» и др. Увидев рекламу своей книги, А. Ракитников счел нужным заявить:

> Ввиду того, что группа поэтов (фуистов) неизменно помещает мою фамилию на обложках своих книг (Диалектика сегодня, Бельма Салара и др.), заявляю, что вскоре по возникновении таковой я из нее вышел по причинам идеологических разногласий.
>
> К этому должен добавить, что более чем годичное отсутствие из г. Москвы не позволяло мне сделать этого заявления раньше[852].

Антирационалистическая идеология фуистов вступала в явное противоречие с набиравшей силу конструктивно-утилитарной тенденцией. Книги фуистов, выпадавшие из основного литературного русла, не отмечались даже в списках изданий, поступивших в редакции для отзыва, хотя сами фуисты неоднократно передавали их туда[853]. Оказавшись в подобной изоляции, группа фуистов распалась к концу 1923 года.

## Презантисты

Термин «презентизм», или «презантизм» (от франц. present — настоящее, нынешнее время), обозначавший направление авангардистской поэзии и в некоторой степени оппозиционный термину «футуризм», долгое время был популярен среди поэтической молодежи Москвы.

Впервые он возник в 1913 году среди членов группы «Мезонин поэзии». По воспоминаниям участника группы С.М. Третьякова, «презентизм утверждал момент настоящего для искусства — настоящее во всем его скользящем великолепии, сенсационности, осязаемости. Настоящее самоцель; написанное сегодня — завтра уже устареет»[854]. Свое поэтическое кредо они формулировали так: «Мы любим то, что близко, а не то, что далеко. Мы говорим о том, что мы знаем, а не о том, о чем мы только слышали от других. Из окон нашего Мезонина виден дом булочника, и мы не станем рассказывать Вам <...> о старинном замке с великолепными башнями, и если нам грустно, то нашу грусть мы сравним скорее с перочинным ножом, чем с бурным океаном — где этот океан? <...> Скорее сравним мы океан с суповой ложкой, в которой кипящий бульон, чем эту миску с океаном»[855].

Однако члены «Мезонина поэзии» не использовали термин «презентизм» в качестве самоназвания. Впервые публично назвался презентистом московский поэт В. Горский, анонсировавший в 1914 году неизданные книги «Поэзы презентиста» и «Сущность презентизма»[856]. В дальнейшем презентизм также оставался популярен среди левой поэтической молодежи. Весной 1919 года с этим термином связывалось творчество С. Рексина, Г. Сидорова, А. Решетова и В. Комарденкова, коллективное выступление которых планировалось в неосуществленном сборнике «Федерация левых»[857].

Тот факт, что С. Рексин и Г. Сидоров впоследствии примыкали к экспрессионистам, другие переходили от экспрессионистов к ничевокам или от ничевоков — к имажинистам и т.д., видимо, свидетельствует о восприятии этими поэтами различной художественной идеологии скорее в качестве игровой самоидентификации, поэтической маски или рекламной вывески, нежели серьезной творческой программы. При таком подходе теоретические обоснования сводились к минимуму или даже просто к удачному самоназванию.

Группа молодых поэтов, назвавшаяся летом 1920 года презантистами, не утруждала себя созданием поэтических теорий. По воспоминаниям Дира Туманного (Н.Н. Панов), «несколько юных поэтов, выступивших под флагом этой “литературной школы”, были влюблены в революцию, стремились отобразить возникновение нового мира — во всем разнообразии своих жизненных впечатлений. <...> Презантисты в своей декларации[858] утверждали: “От слякоти лирических эмоций, через развалины жонглерства и зауми — к твердым конструкциям фабульной поэзии”»[859].

Первый вечер презантистов состоялся во Дворце искусств (16 июля 1920) и включал доклад Д. Виленского, а также выступление поэтов Д. Виленского, Н. Кугушевой и Д. Туманного[860]. Дальнейшие выступления презантистов также проходили во Дворце искусств: 21 октября 1920 года, после вступительного слова А. Белого «О творчестве Туманного», Д. Туманный прочитал свою новую книгу стихов «Московская Америка»[861]; 18 ноября 1920-го совместно с поэтами других направлений Д. Туманный выступал на 1-м вечере современной поэзии[862]; 25 ян-

варя 1921-го презантисты А. Наврозов и Д. Туманный вместе с другими выступали на 3-м вечере современной поэзии[863]; на вечерах 3 и 26 февраля 1921 года, после вступительного слова критика Ф. Жица, презантисты А. Наврозов и Д. Туманный читали коллективную поэму «Навтум (Рождество настоящих поэтов)»[864]. После ликвидации Дворца искусств выступления презантистов были перенесены на другие площадки. Так, 101-е собрание «Литературного особняка» в Доме печати (28 февраля 1921) было посвящено презантистам: после доклада Ф. Жица Д. Туманный и А. Наврозов читали поэму «Навтум»[865]. В дальнейшем вечера устраивались в клубе Союза поэтов: 20 марта 1921 года с чтением стихов и деклараций выступали презантисты, ничевоки и экспрессионисты[866]; целиком презантистам был посвящен вечер 3 апреля 1921[867]; 14 июля 1921-го на вечере поэтов-презантистов выступали Д. Виленский, А. Наврозов, Г. Сидоров и Д. Туманный (доклады, стихи, разговоры)[868]; 17 августа и 22 сентября 1921 года выступали поэты-презантисты Д. Виленский, А. Наврозов и Д. Туманный (доклады, стихи, прения)[869].

Печатных откликов на эти выступления практически не было. Лишь однажды их упомянули в фельетоне «С литературного дна». Фельетонист, побывавший на вечере презантистов (17 августа 1921), рассказывал:

> В течение получаса два тощих поэта <...> измывались над здравым смыслом, свежестью поэзии грядущей демократии и чуть не по матерному костили Уолта Уитмена, Блока <...>[870].

Более серьезно отнесся к презантистам А. Белый, написавший предисловие к готовившемуся в 1920 году изданию первой книги стихов Д. Туманного. «Презантизм, — писал А. Белый, — новое направление в нашей поэзии, к которому принадлежит талантливый поэт Дир Туманный, подчеркивает современность и злобу дня переходной, “безбытной” жизни больших городов России и внимательно рисует быт этой “безбытицы”, то есть быт людей, лишенных быта... Туманный — поэт-хроникер картин жизни Москвы»[871]. Книга осталась неизданной[872].

Осенью 1921 года презантисты попытались наладить собственное книгоиздательство и официально зарегистрировали марку издательства «Презантист» (ответственные лица Д. Туманный, А. Наврозов, Д. Виленский)[873]. Сведений о деятельности этого издательства обнаружить не удалось. Возможно, им была выпущена книга Д. Виленского «На!» (М., 1922), расцененная критикой как подражание раннему Маяковскому[874]. А. Наврозов и Д. Туманный под маркой презантизма ничего не выпускали.

Последнее выступление группы состоялось в Политехническом музее на вечере всех поэтических школ и групп (17 октября 1921), на котором, согласно афише, презантистов представляли А. Наврозов и Д. Туманный[875]. Сама группа последний раз упоминалась в феврале 1922-го в связи с общим собранием всех поэтов Москвы[876]. В дальнейшем известны только индивидуальные выступления Д. Туманного. Так, в «Литературном звене» (16 ноября 1922) он читал свою новую поэму «Рифмо-

ванное сегодня». Согласно критическому отзыву, «поэт пытается быть бытописателем наших дней. <...> Если бы поэт не преломил событий в призме своих переживаний (уличных, полуобывательских), может быть, из поэмы и вышел бы толк, тем более что внешне она интересна»[877].

В 1923 году Д. Туманный примкнул к поэтам-конструктивистам.

## Орден дерзо-поэтов

Основателем и, видимо, единственным представителем Ордена дерзо-поэтов был Федор Кашинцев, утверждавший:

Гордым — слава,
Дерзким — слава,
Слава — Дерзости Живой!
Нет ни Лева,
Нет ни Права,
Есть — Одна Дерзодержава
Дерзояви Мировой![878]

В 1911 году Ф. Кашинцев дебютировал сборником стихотворений «Боли сердца» (СПб) и в течение последующих предреволюционных лет ничем в литературе себя не проявил. В декабре 1917-го, если верить его собственным датировкам, будучи в Петрограде, видимо, под впечатлением революционных событий им овладела идея учредить «Орден дерзо-поэтов»:

> Орден Дерзо-Поэтов должен будет создать семью сильных независимых и гордых творцов и отобразителей жизни. <...>
>
> Всякий, принимающий жизнь как поэтическое творчество, и всякий, принимающий творчество как поэтическое дерзание, есть Дерзо-Поэт.
>
> Дерзо-Поэтический гений выражается во всех формах и родах искусств, наук, философий, культов, подвигов, в обыденной работе и просто в поведении человека. Этому перечню нет границ.
>
> При всем этом Дерзо-Поэтическое творчество признается только там, где есть алмазная четкость выступающего сознания творца.
>
> Дерзо-Поэт есть творец своей творящей сущности, раскрывающейся как высший носитель мысли и духа и возносящий человеческое сознание до престольного утверждения себя как противоположности миру, абсолютно свободной в установлении к нему своих отношений.
>
> Человек должен стать Дерзо-Поэтом.
>
> Дерзо-Поэт должен сказать: Мир — моя противоположность.
>
> Орден Дерзо-Поэтов должен сказать человеку: Твори Себя и повелеть Дерзо-Поэту: Твори Жизнь!
>
> На этом пути человеку и восходящему Дерзо-Поэту нужен Водитель. Таким водителем должен стать Орден Дерзо-Поэтов[879].

Членом Ордена мог стать любой человек, но при этом внутри Ордена устанавливалась трехступенная иерархия: «I. Свободный член Ордена (творчески воспринимающий). II. Дерзо-Поэт (творящий). III. Дерзо-Гений (водительствующий)»[880]. Главе Ордена присваивался титул Дерзо-арха, ему подчинялся Верховный гениат ордена («для направления всей совокупности творческой жизни и деятельности искусств») и Верховный гностиат Ордена. При этом глава Ордена Ф.Н. Кашинцев, первый тиарий Верховного гениата Л.А. Красин и первый логиарий Верховного гностиата В.П. Федоров составляли Первоверховный совет Ордена.

Предполагалось, что деятельность Ордена будет протекать в следующих формах: «а) в развитии и утверждении торжественных путей Искусства Знания и Знания Искусств и в осуществлении деятельности знаний и искусств; б) в установлении особых отношений между членами Ордена; в) в устройстве открытых и закрытых собраний членов Ордена; г) в устройстве открытых и закрытых утр и вечеров Дерзо-поэзии, мистерий, лекций и докладов, выставок, спектаклей, концертов и т.п.; д) в издании книг и журналов Ордена; е) в устройстве особоустанавливаемых праздников Ордена; ж) в устройстве библиотек и читален, свободных студий и доцерий, курсов, экскурсий и проч.; з) в высшем Академическом просвещении; и) во всем, что будет служить славе и утверждению Ордена, славе и свободе отдельных его членов, славе и творческому выражению его идей»[881].

В 1919 году Ф. Кашинцев перебрался из Петрограда в Москву и предпринял попытку зарегистрировать Орден официально, как всероссийскую организацию. Дело о регистрации Ордена дерзо-поэтов рассматривалось на заседании художественной секции Наркомпроса (1 июля 1919) под председательством Н.И. Троцкой:

> Т. <А.М.> Эфрос доводит до сведения Секции заключение Московского Профсоюза Писателей об Ордене Дерзо-поэтов: Организаторы Ордена членами Профессионального Союза не состоят и лично правлению неизвестны. Устав же и другие материалы дела не дают возможности судить о степени серьезности этого начинания.
>
> Представитель Ордена т. Кашинцев сообщает, что идея Ордена — внутренний без давления извне подбор и организация членов для общего служения их идеям. Результат подбора членов и их духовного общения уже непосредственно ощущается.
>
> Так как орден мыслится учреждением Всероссийским, то и последовало обращение в Наркомпрос за санкцией на организацию и регистрацию общества.
>
> Т. <Н.И.> Троцкая, находя, что Орден Дерзо-Поэтов не является вполне выявившейся и оформившейся организацией или организацией, хотя и не вполне оформившейся, но намечающей в осуществлении своих задач пути, строго соответствующие общей политике Наркомпроса, предлагает следующее постановление: Так как выяснившиеся данные по делу Дерзо-Поэтов не дают оснований считать Орден вполне определившимся начи-

нанием, Художественная секция полагает нецелесообразным включение Ордена Дерзо-Поэтов в число организаций, находящихся в непосредственном ведении Наркомпроса, не находя, однако, препятствий к регистрации Ордена в общеадминистративных органах Республики[882].

Здесь присутствовал некоторый нюанс. Вхождение в число организаций, подведомственных Наркомпросу, подразумевало субсидирование этих организаций Наркомпросом, тогда как обычная регистрация финансовой поддержки не подразумевала.

Без государственного финансирования деятельность Ордена была чрезвычайно скудна. Единственные упоминания о нем в московской прессе относятся к октябрю 1919 и сентябрю 1920 года[883]. Видимо, Орден оставался скорее поэтической реальностью и существовал лишь на бумаге, да в воображении его основателя. Поэтический миф, созданный Ф. Кашинцевым, представлял своеобразную параллель петербургскому «вселенному эго-олимпизму». Сам Орден дерзо-поэтов напоминал религиозную секту с божеством в виде «Бога Новой Гордости», верховным жрецом — дерзо-поэтом (дерзэт). При этом характерными чертами дерзо-поэзии были «космичность», воспевание дерзости и гордости:

Теперь не быть оно не может,
Ученье светлое мое:
Дерзэт Надмирное обожит,
Обожествив лицо свое. <...>

Мои идеи оправдали
Все ожидания мои.
И если прежде дерзких гнали,
Теперь — дыханье затаи.

Забудь теперь преступность эту,
Неразмышляющая тварь,
Дорогу гордому дерзэту:
Воздвигнут Дерзости алтарь! <...>

Дерзизм — наука побеждать,
Дерзизм — наука достижений;
Скала верховных восхождений
И воля действенная — знать.

Дерзизм — победный меч наук,
Дерзизм — ученье гордых мира:
Дерзизм — Космическая лира,
Держава просвещенных рук![884]

Элементы «дерзопоэтического» мифа составляли: дерзознанье, дерзогений, дерзопророчества, дерзодержава и всевозможные иные дерзо-

сти: дерзовольность, дерзовесть, дерзоликость, дерзослово, дерзооснова, дерзодерзаль, дерзоум, дерзостан, дерзостих, дерзомуза, дерзокосмос, дерзарх, дерзолог, дерзозакон, дерзософия, дерзолюб. В число дерзэтов зачислялся также Ленин.

Поэтическое творчество Ф. Кашинцева, так же как у К. Олимпова или биокосмистов, носило достаточно утилитарный характер и сводилось главным образом к пропаганде собственных идей и собственного величия. Однообразные неологизмы придавали этой поэтической пропаганде видимость целостного мифа.

Дерзаршей милостью своей
Дерзопоэт и дерзогений
Зажег улыбный миру свет
Свободы огненных хотений.

Дерзэмы творчества его
Сияют белыми лучами,
Он не приищет никого
Своими гордыми речами. <...>

Вселенная ему отдаст
Свободу творческого слова.
Он культ надмирности создаст,
В котором свет — первооснова.

Он силы Космоса возьмет
В свое живое управленье,
Означит духа каждый взлет
И мысли каждое паденье. <...>

Бессмертие всего и всех,
Единство воли всех со всеми, —
Вот раскрывающийся смех
Грядущей славы в Дерзогемме. <...>

Я — Центр Вселенной, Бог от Бога
И Дух от Духа своего.
Мой лик — не лик Противобога,
Но властен я принять его.

Провозгласив себя «дерзархом» и «центром вселенной», Кашинцев на этом не остановился и заявил, что он — «Дерзогений на Престоле, / Раскрывший дерзость не спеша», а также — «гений царственной науки, / Дерзолог мысли, смелых друг» [885].

О публичных выступлениях дерзо-поэтов каких-либо упоминаний обнаружить не удалось. Что касается издательской деятельности, то

помимо двух поэтических книг Ф. Кашинцева «Боли сердца» (СПб., 1911), «Дерзо-Коран» (Константинополь, 1924) и брошюры «Орден дерзопоэтов» (<Б. м.,> 1921) в автобиблиографии последнего указаны еще «Адефагия Духа», «Солнечная поэма», «Наука дерзких» и «Дерзэмы взлетов и падений». Где и когда были выпущены эти книги, издавались ли они вообще или остались в рукописи, установить не удалось. Остались в рукописном виде стихотворные книги В.П. Федорова «Полынь-Звезда» (1919), «Октябрьская плаха» (1920), «Мумии» (1921), «Перекресток» (1921), «Атараксия» (1922), «Дымчатая планета»[886] Сам Ф. Кашинцев вместе с женой и дочерью в начале 1920-х оказался в Турции. В стихах 1923—1924 годов он выражал желание вернуться на родину и осуществил-таки свое намерение. Во второй половине 1920-х он жил в Москве и состоял в кружке поэтов и критиков «Литературный особняк», в котором занимал должности члена правления и заместителя председателя. Работал в РКИ. Скончался 23 мая 1929 года и был похоронен на Дорогомиловском кладбище[887].

К числу других московских левых поэтических группировок, обозначивших свое существование в 1917—1922 годах, но не развернувших сколько-нибудь широкой деятельности, следует отнести условно выделяемую группу художников (О. Розанова, К. Малевич, В. Степанова), экспериментировавших в области поэтической зауми, а также группы «Молодых имажинистов» (Г. Слиозберг), беспредметников (Н. Хабиас-Комарова) и люминистов.

## Заумники

Обращение к заумной поэзии О. Розановой произошло, по-видимому, под влиянием А. Крученых, с которым она тесно сотрудничала, иллюстрируя ряд его книг в 1913—1916 годах. Ее первые заумные стихотворения были опубликованы А. Крученых в собственных книгах «Балос» (1917), «Нестрочье» (1917) и «Ожирение роз» (1918), а уже после смерти художницы — в вестнике Отдела ИЗО Наркомпроса «Искусство» (1919. № 4. С. 1) и сборнике «Заумники» (М., 1922. С. 16)[888].

В 1917 году под влиянием О. Розановой к заумной поэзии перешла В. Степанова, вручную сделавшая несколько своих книг «Ртны хомле» (1918), «Зигра ар» (1918), «Глоболким», «Беспредметные стихи» (1918/19), «Тофт» (1919) и «Гауст чаба» (1919)[889]. Две первые книги демонстрировались на 10-й государственной выставке «Беспредметное творчество и супрематизм» (1919) как образцы совмещения зрительного впечатления от беспредметной живописной графики со звуками и буквами заумной поэзии. В. Степанова отметила в дневнике, что ее стихи понравились Малевичу[890].

Сам К. Малевич, по крайней мере, уже в июне 1916 года размышлял о звуке как элементе поэзии. При этом он считал, что «буква уже

не знак для выражения вещей, а звуковая нота (не музыкальная). <...> Переход звука из буквы в букву переходит совершеннее, нежели из ноты в ноту. Придя к идее звука, получили нота-буквы, выражающие звуковые массы. Может быть, в композиции этих звуковых масс (бывших слов) и найдется новая дорога. Таким образом, мы вырываем букву из строки, из одного направления, и даем ей возможность свободного движения. (Строки нужны миру чиновников и домашней переписки.) Следовательно, мы приходим к <...> распределению буквенных звуковых масс в пространстве подобно живописному супрематизму»[891]. Эти мысли Малевич излагал в письмах на Кавказ к Алексею Крученых[892], и тот почти дословно повторил их: «<...> строчки нужны чиновникам и бальмонтам <...>, у нас буквы летают»[893]. Более того, Крученых воплощал эти мысли в ряде своих рукописных книг («Учитесь худоги», «Фо-лыфа», «Цоц», «Из всех книг», «Ф-нагт», «Качилдаз» и др.). Заумные слова, их начертание и рисунки сплетались воедино, по-видимому, образуя искомые композиции «буквенных звуковых масс в пространстве».

Сам Малевич оставался скорее теоретиком заумной поэзии, нежели практиком[894]. В журнале «Изобразительное искусство» (1919) в качестве иллюстрации к его теоретической статье «О поэзии» был опубликован небольшой заумный текст, «говор без слов, когда через рот бегут безумные слова, безумные ни умом, ни разумом непостигаемы»[895]. Какие-либо другие образцы заумных стихотворений Малевича в те годы не публиковались.

## «Молодые имажинисты»

Довольно широкое распространение имажинизма в 1919—1922 годах позволило С. Есенину утверждать, по-видимому несколько преувеличивая это влияние, что «в одной Москве группа имажинистов насчитывает около 100 человек; провинция тоже работает под имажинистов»[896]. Сто имажинистов слишком много не только для Москвы, но и для всей России. Если считать вместе с последователями, использовавшими принципы имажинизма, но состоявшими в других поэтических группах, то наберется человек 20—25 вместе с художниками. К числу этих последователей относился и Г. Слиозберг, выпустивший в 1921 году под издательской маркой «Молодые имажинисты» сборник стихов «Тоска Сазандари». В. Шершеневич увидел в этой книге сплошные заимствования из стихов А. Кусикова[897] вплоть до опечаток.

Неизвестно, входил ли еще кто-нибудь в число «Молодых имажинистов». Во всяком случае, сохранилась рукописная книга некоего имажиниста Дмитрия Кудинова «Октябрь. Поэма (экстатический экспромт)» (Изд. 2-е. Осень 1920)[898]. Последний раз о существовании группы упоминалось в середине февраля 1922 года в связи с общим собранием всех поэтов Москвы[899]. О публичных выступлениях Г. Слиозберга и Д. Кудинова сведений не обнаружено.

## Беспредметники

Единственным поэтом, назвавшимся беспредметником, была Н.П. Хабиас-Комарова, приехавшая в 1921 году из Иркутска в Москву. Своим учителем она считала Д. Бурлюка[900] и, подобно ему, называла свои произведения «стихеттами»[901].

Термин «беспредметники», тесно связанный с заумной поэзией, в то же время был дистанцирован от чистой зауми. Согласно А. Туфанову, «заумное творчество беспредметно в том смысле, что образы не имеют обычного своего рельефа и очертаний, <...> "беспредметность" наша — вполне реальная образность с натуры, воспроизведенная при текучем очертании»[902]. Сама Н. Хабиас не давала каких-либо теоретических объяснений по поводу своего творчества[903], но при этом деформация («текучесть очертаний») реальной образности подчеркивалась ею устранением пунктуации, использованием неологизмов, разорванных слов («солнце мое имя ливызало», «допошел»), а иногда и чистой зауми.

На современников, однако, большее впечатление произвели не формальные поэтические приемы поэтессы, а сексуально-эротическая тематика ее стихотворений. Вступив в члены Союза поэтов, Н. Хабиас читала стихи в клубе ВСП. Об одном из таких выступлений (1 сентября 1921) упоминается в дневниках Т.Г. Мачтета: «Хабиас, новая поэтесса, читает свои похабные барковские стихи с эстрады... Шум, гром, крики... Милицию даже вводили»[904].

Вместе с И. Грузиновым, с которым Н. Хабиас в то время состояла в близких отношениях, был задуман и осуществлен другой эпатажный проект. В конце 1921 — начале 1922 года были нелегально изданы две тоненькие стихотворные брошюрки: Н. Хабиас «Стихетты» и И. Грузинов «Серафические подвески», расцененные критикой как «порнографические»[905], но принесшие их авторам скандальную известность в литературном мире[906]. Одновременно под рубрикой «Беспредметники» стихи Н. Хабиас были напечатаны в книге «Союз поэтов. Второй сборник стихов» (М., 1922).

Выпуск скандальных книг не прошел для И. Грузинова и Н. Хабиас даром. Сначала над ними был устроен литературный суд (15 февраля 1922)[907].

> Состоявшийся в помещении Союза Поэтов литературный суд над Н.П. Хабиас-Комаровой и И.В. Грузиновым, выпустившими явно нецензурные книги стихотворений, приговорил обвиняемых к лишению звания члена Всероссийского Союза Поэтов Хабиас на 6 мес., а Грузинова на 1 год. Обвинял поэт Вас. Федоров, защищал поэт М. Ройзман. Председательствовал на суде председатель ВСП И.А. Аксенов[908].

Однако на этом дело не кончилось. Вскоре Н. Хабиас и И. Грузинов были арестованы ГПУ и, обвиненные в «бесцензурном издании книг», 1,5—2 месяца провели в Бутырской тюрьме[909]. Арест не прервал

литературной биографии Н. Хабиас, но, видимо, подействовал как мера устрашения. Во всяком случае, вернувшись летом 1922-го из тюрьмы, на просьбу прочесть свои стихетты «она весело отнекивалась: “Не хочу еще раз в Бутырки попасть”»[910].

Арест и тюремное заключение, судя по всему, придали Н. Хабиас в глазах поэтической молодежи дополнительный «мученический» ореол, сделавший приговор литературного суда условным. Это позволило, еще до окончания шестимесячного срока исключения ее из ВСП, назначить в клубе Союза поэтов «Вечер Нины Хабиас» (16 июля 1922)[911].

В последующей литературной деятельности Н. Хабиас больше не декларировала своей принадлежности к беспредметникам и не входила в какие-либо другие поэтические группы, оставаясь рядовым членом Союза поэтов.

## Люминисты

Группа люминистов сложилась в 1921 году при рязанском отделении Союза поэтов[912] и включала как рязанских, так и московских молодых левых поэтов (В. Кисин, Д. Майзельс, Н. Рещиков, Т. Мачтет, Н. Кугушева). В «Декларации люминистов» и «Провозвестии люминизма» (1921), отвергнув символизм, акмеизм, футуризм и имажинизм, эти поэты провозгласили основой своего творческого мироощущения Люмен (свет), который понимали как «единую сущность», лежащую в основе всего мирового разнообразия, в том числе и поэзии: «Живое слово, прорастающее из круговорота пластов и колеблемое неиссякаемыми вихрями молниеносных откровений, аграмматическое, чуждое обычной статической речи, в потемках ищущее русло своего ритма и в подполье приносящее фосфор своих эмоций, — слово не самоцель, но средство и цель вместе, бессмертный организм, в жилах которого пульсирует “Оно”. Это слово питается не внешней динамикой, мертвой и механической динамикой футуристов, не школьной образностью имажинистов, но внутренней самовозгорающейся и неодолимой динамикой — душевной эсхатологии — и образы в нем живые лики и огневеющее излучение насущного “Оно”»[913].

Что касается сугубо поэтических установок, то люминисты (подобно экспрессионистам) заявляли, что находятся «во всеоружии технических завоеваний, не объявляя монополии ни одному приему»[914], т.е. декларировали синтез всех накопленных поэтических приемов и уход от злободневности («<...>наша лирика это то, что вырубается на граните резцом, по бронзе для передачи векам, мы пишем вне сегодняшнего дня»[915]).

К весне 1922 года лидер группы В. Кисин переехал в Москву, и в середине марта было объявлено об организации группы люминистов[916] при Союзе поэтов. Однако просуществовала она недолго. 11 апреля 1922-го В. Кисин был убит бандитами[917], и группа быстро распалась.

Следует отметить, что деятельность экспрессионистов, ничевоков, презантистов, фуистов и других мелких поэтических групп ограничивалась главным образом клубными и кафейными эстрадами, не получив сколь-нибудь широкого выхода за эти пределы. Популярность их оставалась крайне незначительной. Преодолеть замкнутые рамки литературного кружка и завладеть вниманием широкой публики этим группам оказалось не под силу, несмотря на почти что всемирные или даже вселенские амбиции. Таланты их оказались весьма скромными, что было замечено и современниками. С. Городецкий, избравший объектом своих нападок Союз поэтов, характеризовал всех его членов без разбора поэтических направлений: «<...> это самый заурядный базар литературы третьего сорта, сборище лысых умом и талантом пирожнопожирателей <...>. Вся их литературность состоит в том, что они выдумывают и регистрируют всевозможные “школы”, ничем друг от друга не отличающиеся, кроме вышеуказанных качеств. Беспредметники, неоромантики[918], центрофугисты, экспрессионисты, парнасцы[919], эклектики[920], акмеисты[921], фуисты (рекламирующие себя разжижением мозга) — кто угодно в этой лавочке, на всякий вкус и спрос, только не поэты»[922].

Фельетонная хлесткость и резкость, с которой С. Городецкий раздавал «уничтожающие» оценки, объяснялась его лидерскими амбициями и стремлением создать собственную литературную организацию, позднее оформленную в Московский цех поэтов. Между тем игровое «выдумывание всевозможных литературных школ» с их подчас пародийно-утопическими концепциями удобнее рассматривать как своеобразные узоры, вариации на основную тему, наконец, как концептуальные попытки выйти из колеи, проложенной футуристами и имажинистами. Издалека казалось, что московская литературная жизнь превратилась в искрометный поэтический фейерверк. Однако стилеобразующее воздействие футуризма и имажинизма было столь сильно, что выйти из сферы их притяжения для многих молодых поэтов оказалось не по силам.

## Футуристы

В 1919—1921 годах имажинисты составили поэтам-футуристам заметную конкуренцию, временно оттеснив от них общественное внимание. Объяснялось это главным образом отсутствием в эти годы большинства поэтов-футуристов в Москве: В. Каменский и А. Крученых находились на Кавказе; Д. Бурлюк уехал на Дальний Восток и далее — в Японию; В. Хлебников странствовал по югу России, Кавказу и Персии; С. Третьяков и Н. Асеев работали на Дальнем Востоке. Из футуристов в Москве остался только В. Маяковский, с октября 1919 года отдававший большую часть времени работе над «Окнами РОСТА». Около полутора лет отстаивать поэтические позиции футуризма Маяковскому пришлось в одиночку. Причем защищаться приходилось преимущественно от нападок имажинистов, уже в первой декларации заявивших: «Издох футуризм. Давайте грянем дружнее: футуризму и футурью смерть. Академизм

футуристических догматов, как вата, затыкает уши всему молодому. <...> У футуризма провалился нос новизны. <...> Забудем о том, что футуризм существовал, так же как мы забыли о существовании натуралистов, декадентов, романтиков, классиков, импрессионистов и прочей дребедени»[923]. В теоретической брошюре «2 × 2 = 5» (1920) В. Шершеневич детализировал претензии к футуризму. С. Есенин запальчиво почти отрицал Маяковского: «Да это же не поэзия, у него нет ни одного образа»[924].

В. Маяковский еще летом 1919 года собирался ответить статьей об имажинизме[925], а впоследствии выступал против имажинистов на их вечере «Суд над современной поэзией» (17 ноября 1920). Позже он вспоминал: «Мы ругались с Есениным часто, кроя его главным образом за разросшийся вокруг него имажинизм»[926].

Распря имажинистов и футуристов основывалась не только на различии поэтических установок. Она выходила за рамки поэзии и перерастала в полемику о социальных путях дальнейшего развития авангарда: имажинисты стояли за «отделение искусства от государства», а футуристы демонстрировали тесное сотрудничество с официальными культурно-пропагандистскими учреждениями, сделав свое искусство орудием политической борьбы. Фактически революция и Гражданская война размежевали деятелей русского авангарда, заставив их занять «анархистские» или «государственные» позиции. Это размежевание прошло через все авангардистское движение (в области живописи, поэзии, театра, музыки) и существенным образом отразилось на дальнейшем его развитии. Если имажинисты были наиболее яркими представителями «анархистской» тенденции, то Маяковский и группировавшиеся вокруг него поэты не менее ярко представляли «государственную» тенденцию авангардистской поэзии. Последняя получила воплощение в своеобразной идеологии комфутуризма, производственного искусства, построении социально-художественных утопий, а также в тематике поэтических произведений. В полной мере эта тенденция нашла отражение в поэме «150 000 000», в которой Маяковский поставил себе поэтическую сверхзадачу: создать эпос революции, ее «Илиаду» и «Одиссею». Насквозь плакатно-агитационная, пронизанная утопией мировой революции, поэма обыгрывала главный миф революционной эпохи:

Сегодня
          в рай
          Россию ринем
за радужные закатов скважины.

В картине разыгравшейся битвы с Америкой нашлось дело и футуристам:

Фермами ног отмахивая мили,
кранами рук расчищая пути,
футуристы
прошлое разгромили,
пустив по ветру культуришки конфетти.

Впрочем, поэма затрагивала глубокие пласты национального самосознания, что обеспечивало ее успех в различных аудиториях. По воспоминаниям Р. Якобсона, впервые Маяковский читал «150 000 000» в начале января 1920 года на квартире Бриков (Полуэктов пер., 5, кв. 24).

> На этом чтении был Луначарский. Это было нужно для того, чтобы он выступил за печатание. <...> Была дискуссия. Луначарский говорил о том, что это производит очень сильное впечатление и что его радует, что поэт так горячо выступает за революцию, но, когда слушаешь это, нет уверенности, чту это — риторика или искренно. В дискуссии выступил я и сказал: «Анатолий Васильевич, не будем же мы зрителями Художественного театра, которые главным образом о чем думают: что́ эти колонны на сцене — настоящие или картонные?».
>
> Луначарский на это отреагировал очень любезно. У него вообще был стиль русского благожелательного интеллигента. <...>
>
> Второй раз <январь 1920> Маяковский читал «150 000 000» в Московском лингвистическом кружке. Это я помню очень хорошо. <...> Было довольно много народу: <В.И.> Нейштадт, <Г.О.> Винокур, <А.А.> Буслаев и другие. После чтения была дискуссия. Во время этой дискуссии Володя записывал. Я что-то говорил о связи с былинами, кто-то говорил о Державине, кто-то о Кольцове, и когда Володя отвечал, он сказал: «Вот говорят: былины, Кольцов, Державин — а на самом деле это ни то, ни другое, ни третье, а сто пятьдесят миллионов»[927].

В дальнейшем Маяковский выступал с чтением «150 000 000» в клубе Союза поэтов (24 февраля 1920)[928], в Доме печати (10 марта 1920)[929], в Политехническом музее (12 декабря 1920)[930], а также по приглашению К. Чуковского приезжал в Петроград, где выступал с чтением «150 000 000» в Доме искусств (4 декабря 1920)[931]. Все известные отчеты об этих выступлениях единодушно свидетельствуют об огромном впечатлении, которое производила поэма на слушателей: «аплодисменты были сумасшедшие», «гром рукоплесканий»[932].

«Государственные» позиции Маяковского заставляли его иметь дело не с частными издательствами, а с Госиздатом. Бюрократизм и волокиту Госиздата в те годы не ругал разве что ленивый. Все эти прелести, охарактеризованные как «саботаж» и «издевательство над автором», Маяковский испытал на себе в полной мере и вынужден был после полугодовых проволочек даже требовать рукопись «150 000 000» обратно[933]. Если у имажинистов процесс «нелегального» печатания книг занимал около двух недель, то Госиздату для выпуска «150 000 000» потребовался ровно год: книга вышла из печати лишь в апреле 1921 года.

О том, какое значение Маяковский придавал этой поэме, свидетельствует тот факт, что «150 000 000» была единственной книгой, которую он и его ближайшие друзья и сподвижники (О. Брик, Л. Брик, Б. Кушнер, Б. Малкин, Д. Штеренберг и Н. Альтман) «с комфутским приветом», видимо не без тайных надежд на признание, преподнесли Ленину[934]. Возможно, другой экземпляр был подарен Л. Троцкому.

Поэма стала событием. По свидетельству Луначарского, «Брюсов восхищался и требовал напечатания <тиражом> 20 000»[935]. Один из критиков после этой поэмы едва ли не первый сказал, что Маяковский «ныне становится голосом великой эпохи, глашатаем революции»[936]. Нашлись, конечно, недовольные содержанием. Представители старой интеллигенции выражали недовольство воспеванием идей мировой революции, швырянием «культуришкой», языковой грубостью и т.п.[937]

На первый взгляд, вроде бы обычный набор рецензий и откликов. Но неординарность события была все же подчеркнута двумя критическими откликами, сделанными первыми лицами государства — Лениным и Троцким.

Ленин, по собственному признанию «воспитанный на Некрасове»[938], просто не понимал стихов Маяковского: «Кричит, выдумывает какие-то кривые слова, <...> и мало понятно. Рассыпано все, трудно читать»[939]. На подаренный комфутами экземпляр «150 000 000» он откликнулся: «Это особый вид коммунизма. Это хулиганский коммунизм»[940]. По свидетельству Луначарского, «150 000 000» Ленину «определенно не понравились. Он нашел эту книгу вычурной и штукарской»[941] и наметил организационные меры, «чтобы не больше 2-х раз в год печатать этих футуристов и не более 1500 экз.»[942] «для библиотек и для чудаков»[943]. Учитывая, что в условиях начавшегося нэпа Госиздат уже не обладал издательской монополией, подобное решение выглядело весьма либеральным.

Мнение вождя не осталось секретом ни для футуристов, ни для их противников. В одной из газет даже промелькнуло сообщение о том, что «Ленин возмущался тем, что Государственное Издательство издало его <Маяковского> книгу»[944].

Троцкий, достаточно свободно, по сравнению с Лениным, ориентировавшийся в вопросах литературы, откликнулся на поэму Маяковского в печати, опубликовав рецензию под псевдонимом Анчар[945]. Охарактеризовав в этой рецензии Маяковского как индивидуалиста, поверхностно подошедшего к изображению революции с «революционным нахальством», «самонадеянностью» и «идеологическим убожеством», Троцкий через некоторое время вернулся к этой поэме и сформулировал те положения, по которым он отказывался считать «150 000 000» образцовой «поэмою революции»: авторский индивидуализм, «богемная дурачливость», «былинно-сказочный примитив, наспех приспособленный <...> к классовой борьбе», «немотивированные, т.е. внутренне не проработанные, образы пожирают идею без остатка и компрометируют ее художественно и политически», «не хватает нервами и мозгом проработанного образа революции», «фамильярным тоном Маяковский говорит о социализме», «вся вещь смертельно поражена: в ней нет внутреннего действия», «поэма о революции лишена движения». Троцкий все же признал, что, если бы не указанные им недочеты, «могло бы сложиться огромное произведение»[946], и призывал более серьезно работать в том же направлении.

В общем, вождям не понравилось футуристическое изображение революции. А это означало крушение если не надежд, то завуалированной попытки комфутов получить признание в верхах партии и государства «через головы критиков».

Между тем в декабре 1920 года В. Маяковский создал новую редакцию «Мистерии-буфф», переделав текст в соответствии с изменившейся политической обстановкой. С чтением этой пьесы он выступал в мейерхольдовском Театре РСФСР-1 (29 декабря 1920)[947], в Доме печати (19 января 1921)[948], в кинотеатре «Вулкан» Рогожско-Симоновского района (24 января 1921)[949]. Перед каждым чтением со вступительным словом выступал В. Мейерхольд. Чтения перед различными аудиториями проводились для выяснения возможной реакции зрителей на предстоящую постановку пьесы Мейерхольдом. Хотя эти выступления имели успех у публики, противники футуризма из числа драматургов и литераторов, ответственных за формирование театрального репертуара, активно выступили против пьесы. Не долго думая, эти противники футуризма (Д.Ф. Чижевский, Б.С. Карпинская и др.) подали в ЦК РКП (б) заявление с протестом против постановки «Мистерии-буфф». Для разбора этого заявления в Театре РСФСР-1 был устроен специальный диспут «Надо ли ставить “Мистерию-буфф”?» (30 января 1921), на который были приглашены представители ЦК и МК РКП, Рабкрина, ТЕО Наркомпроса, МОНО и Всерабиса[950]. Во вступительном слове Маяковский вкратце рассказал обо всех попытках поставить «Мистерию» в Петрограде и Москве и о постоянном снятии пьесы с репертуара под предлогом непонимания ее пролетариатом.

> За постановку ее взялся Мейерхольд. И тут на сцену, как «защитник коммунистических идей», вынырнул Чижевский[951], который нашел пьесу опять-таки с точки зрения пролетариата недопустимой.
>
> Не имея времени и возможности всем и каждому доказывать и объяснять, что это за пьеса, какая она, — я предпринял объезд районов, где читал рабочим мою пьесу. Пока, к сожалению, мне удалось в Москве объездить только незначительное число районов, Рогожско-Симоновский, где три человека от коммунистов говорили, что пьеса замечательна, и три других — что она никуда не годится. <...> При голосовании из аудитории Рогожско-Симоновского района (не знаю, сколько человек точно, но вмещается всего 650 человек) против пьесы подняли <руки> 5 человек, а за пьесу все остальные 645 человек рабочих и красноармейцев. Но этих товарищей недостаточно, и если сегодня мы <...> найдем эту пьесу заслуживающей внимания, — я льщу себя надеждой, что уже не выступит какой-нибудь Воробейчиков от имени пролетариата и не будет требовать снятия ее с репертуара[952].

После чтения Маяковским пьесы, которое произвело на собравшихся сильное впечатление и, согласно стенограмме, было покрыто бурными аплодисментами, начался диспут. Первой выступила Б.С. Карпинская, как представительница группы литераторов, подавшей в ЦК РКП коллективный протест против постановки «Мистерии-буфф».

Судя по тому, как неуклюже Б.С. Карпинская пыталась оправдать заявление в ЦК РКП, протест этот был послан даже без ознакомления со второй редакцией пьесы. В стенограмме зафиксирован диалог:

Карпинская. Пьеса нам представлена в совершенно другом виде: это ведь переделка того, что было.

Маяковский. Ложь!

Карпинская. И если здесь и были упреки, что незачем было писать в ЦК записки, то я думаю, что эти записки писать все-таки надо. Может быть, благодаря запискам Маяковский и постарался переделать свою пьесу.

Маяковский. Наглая ложь![953]

Приводим подробный отчет о диспуте:

Тов. Карпинская. Пьеса нам прочтена в совершенно другом виде, и иной она была в первой редакции. Я эту пьесу могу только приветствовать, в ней есть футуризм и анархизм и прочее, но они совершенно скрашены, и последние два действия производят даже хорошее впечатление. Но первая редакция пьесы до переделки была полна ультраанархизма, и мы не могли признать ее пригодной для пролетариата.

Представительница от Рабкрина тов. Рафалькес. Я прислана сюда от Рабкрина, и как коммунистка я присоединяюсь к мнению Карпинской в том, что эта пьеса абсолютно приемлема.

Тов. Штеренберг. Я эту пьесу слышал два года назад, когда у нас совершенно не было никаких агитационных пьес, и тогда по общему мнению художников коммунистов эта пьеса была признана чрезвычайно необходимой и агитационной в полном смысле слова. Но под случайной кличкой «футуризма», о котором специалистам художникам странно слышать из уст людей, ничего не понимающих в искусстве, под этой кличкой бойкотировали эту пьесу. Агитационная пьеса, как и все, что мы делаем, не создается сразу и ничего при нашей разрухе сразу сделать нельзя. Мы все должны делать и переделывать двадцать раз. Агитационное дело надо начать, и до сих пор оно не начато, и как только мы начинаем по-новому подходить к этому вопросу, как сейчас же слышится: «футуризм» и кончено. Я спрашиваю у вас: «Евгений Онегин», почему он ставится ежедневно? Почему чуть не ежедневно в Художественном театре идет «Дочь Анго» и по этому поводу не посылается никаких записок в ЦК, и только вот пьесы, где есть целый ряд явно агитационных моментов, почему для таких пьес необходимо чего-то добиваться в ЦК? Меня смущает, что представители нашей коммунистической партии не являются в достаточной степени передовыми людьми в области искусства и не поощряют в должной степени агитационное искусство, и лишают нас возможности, если хотите, плохо, а потом все лучше и лучше поставить на настоящую дорогу агитационные пьесы и художественную агитацию. <...>

Тов. Фатов. Я имею высокую честь занимать кафедру истории литературы в московском университете и хотел бы высказать свое мнение о прочитанной пьесе. Маяковский — один из крупнейших представителей русской литературы, одна из наших надежд, и поэтому с особым интересом

представители науки относятся к его произведениям. Вообще я бы сказал, что у него есть только один грех — что он открещивается от старой литературы, являясь между тем прямым наследником Пушкина. Мы различаем в литературе три основных момента: литература как мастерство языка, литература как материал для изучения общества данной эпохи и литература как агитация. Эти три завета давно выполняются нашей литературой. С этой стороны я буду оценивать пьесу Маяковского. Со стороны языка она прекрасна. Маяковский один из тех, кто владеет и пишет на чисто русском языке. С точки зрения материала для будущего историка — она тоже прекрасна. Она передает символически наш момент, наш порыв к строительству, и с этой стороны она в высшей степени ценна. Что касается агитации, то она тоже производит прекрасное впечатление. Агитаторами писатели были всегда, хотя бы даже невольно. Мне кажется, что всякому человеку, мало-мальски способному понимать хотя бы примитивные символы, пьеса будет понятна.

Тов. Мишелевич. Если бы сейчас иностранцы приехали в Москву и посмотрели бы постановки в нашем Большом театре, то они успокоили бы Европу, сказав, что в России революции вовсе нет и что там все обстоит благополучно. И вот, чтобы убедить их, что революция есть, нам надо это произведение поставить не здесь, а на сцене Большого театра. Самое гениальное, самое героическое и талантливое, что есть в революции, что есть в этой пьесе — должно найти себе место на сцене нашего Большого театра.

Тов. Мысовский. Я вхожу в группу, ревизующую теперь от Рабкрина театральную деятельность, и согласен с тем, что в театрах идут пьесы старые, не имеющие никакого значения, и как только появится новая пьеса, возникают какие-то препятствия для ее постановки. «Мистерия-буфф» несомненно агитационное и прекрасное произведение с литературной точки зрения. Она должна быть поставлена, хотя бы в ущерб одной из идущих пьес, которые надо снимать, так как они отжили свое. Пьесы, которые должны нам служить для нашего великого будущего, должны идти в первую очередь.

Тов. Равдель. Я не буду защищать пьесу. Она в этом не нуждается. Все в один голос кричат, что нет пьес, и особенно нет революционных пьес, а когда является великое произведение, то сейчас же появляются записочки в ЦК. От кого? От тех, кто не умеет писать пьес. Это трагедия не для художника, пьеса которого не будет признана, но трагедия для всего искусства. Мы питаемся сейчас мощами старых пьес, которые все еще в нашем репертуаре. И чтобы все это взорвать, надо дать дорогу молодым силам. Никогда еще не было такой ужасающей реакции по отношению к молодым силам, как сейчас. Не дают дышать. Стоит только показать произведение, непонятное для бездарных людей, как уже кричат «футуризм» и не дают под этим флагом проводить ничего нового и свежего.

Если сейчас здесь присутствует представитель рабоче-крестьянской инспекции, то он должен сказать: «Дайте работать новым и молодым силам. Довольно играть в прятки. Где старики, пусть они покажут, что могут, а молодым дайте показать себя. Посмотрите, что делается сейчас в

Большом театре, в Камерном, у Зимина... Сплошная реакция. Дорогу молодым!».

Тов. Рафалькес. Я всецело принимаю упрек, брошенный нам. Рабкрин проводит в жизнь идеи коммунизма, но до сих пор этого, конечно, не делалось, так как у нас был старый государственный контроль, теперь же он переменен. У нас теперь новые работники, и мы привлекаем широкую массу рабочих к работе, и безусловно они дадут дорогу новому искусству.

Тов. Бассалыго. Когда пьеса Маяковского поступила сюда, некоторые товарищи мне указали, что они возбуждают протест против нее. Я им предложил с пьесой ознакомиться. Мне ответили, что они ее прекрасно знают, что она — позор для театра. Когда я спросил, почему иначе относятся хотя бы к «Птичкам Певчим», они совершенно спокойно умыли руки. Мне ясно и понятно, что эти товарищи не способны проникнуть в сущность самого дела, не способны подняться до того, чтобы суметь найти в любом произведении то, что непосредственно ценно.

Я о пьесе говорить не буду. Вы сами своими аплодисментами и приветствиями ее одобрили, и она сыграет свою роль.

Заключительное слово докладчика

В заключительном слове В. Маяковский очень ярко обрисовал засилье мещанского рутинного и контрреволюционного искусства в Республике, указав на тот вред, который наносится этим подлинно-художественному революционному искусству.

Резолюция

В заключение диспута единогласно всеми присутствующими, из которых 85 человек было коммунистов, принимается резолюция, требующая постановки «Мистерии-буфф» во всех театрах Республики и напечатания ее в возможно большем количестве экземпляров[954].

Не обошлось без курьеза.

Общий смех вызвало выступление представительницы партии меньшевиков, сказавшей, что Маяковский «хороший агитатор, но плохой художник, т.к. он изобразил партию меньшевиков не беспристрастно, как следовало бы, а в шарже»[955].

Накал страстей вокруг постановки «Мистерии-буфф» отражал борьбу с комфутами различных коммунистических идейно-художественных групп за право влиять на репертуарную политику. Занимая пока еще руководящие позиции, комфуты отбили эту атаку. По свидетельству Б. Малкина, просившего Мейерхольда поставить «Мистерию-буфф» к X партсъезду (открылся 8 марта 1921), «мы заинтересовали большую группу партийных товарищей»[956]. Очевидно, к этой заинтересованной группе не относились руководители Госиздата. Не успела еще окончиться борьба за постановку «Мистерии-буфф», как началась в буквальном смысле борьба за издание пьесы.

Рукопись была подана в Госиздат. Однако, несмотря на резолюцию диспута (30 января 1921), требовавшую напечатания «Мистерии-буфф» «в возможно большем количестве экземпляров», а также отношение, подписанное заместителем заведующего ТЕО Главполитпросвета В.Э. Мейерхольдом (1 апреля 1921) с просьбой издать пьесу ко дню первого спектакля в 1-м Театре РСФСР[957], рукопись была отклонена под предлогом «отсутствия бумаги»[958]. Подробнее рассказывал сам Маяковский:

> 2 апреля <1921> мне выдали выписку распорядительной комиссии <Госиздата> с постановлением: «Ввиду отсутствия бумаги отложить» и с припиской: «Книга на отзыв не посылалась». Я указал гражданину Вейсу[959], что мотивировка недостатком бумаги не серьезна, так как, во-первых, Госиздат находит бумагу для печатания самой низкопробной макулатуры <...>; во-вторых, эта макулатура издается в стотысячном тираже, «Мистерию» же можно издать в очень ограниченном количестве — только для нужд театров, тем более что переписывание этой весьма требуемой пьесы на машинке отнимает у Республики и бумаги больше и больше рабочих часов, на что гр. Вейс мне ответил, что «конечно, для крайне нужной вещи бумагу можно было бы наскресть, но мы не считаем таковой "Мистерию" и вообще против подобных произведений». Как же, — спросил я, — вы догадались, что пьеса не нужная, если она на отзыв не поступала, а если мнение о пьесе было предрешено до прочтения, то зачем нужна комедия с постановкой этого вопроса в комиссии? Ответом удостоен не был. Пьеса была переписана от руки и в таком виде была послана в Донбасс, в Тверь, ДВР, в Прагу, в Берлин и т.д. <...> Так как постановка «Мистерии» в Первом театре РСФСР встретила исключительно хорошее отношение и рабочей массы и газет (статьи в «Гудке», «Труде», «Известиях», в «Комтруде» и т.д.) и вызвала снова огромное требование, я снова обратился в Госиздат. На это обращение председатель коллегии Госиздата тов. Мещеряков мне сказал, что пьеса рабочим непонятна, ему лично она не нравится, что статьи и анкеты (собираемые в театре анкеты блестяще подтвердили понятность, нужность и революционность «Мистерии») не убедительны, так как статьи пишет советская интеллигенция, а анкеты заполняют советские барышни, а его может интересовать только мнение рабочих. Тов. Мещеряков предложил устроить спектакль исключительно для рабочей аудитории и позвать его, чтобы он лично убедился в производимом впечатлении. Проверял ли когда-нибудь Госиздат таким образом беллетристическую чепуху, издаваемую им, — не думаю: за это б по головке не погладили.
>
> Я заявил тов. Мещерякову, что нравится ему пьеса или нет — меня не интересует. Пьесы пишу не для Госиздата, а для РСФСР, но для испытания последнего средства на проверку согласился. Через МГСПС <...> был организован спектакль исключительно для рабочих-металлистов (ни один посторонний, даже по моим запискам, на спектакль попасть не мог). Несмотря на то, что я сообщил о спектакле тов. Мещерякову заранее и он обещал быть, тов<арищ> не пришел.

После спектакля, прошедшего под шумное одобрение зала, была единогласно принята резолюция, в которой «Мистерия» приветствовалась как пролетарская пьеса, требовалось ее издание в возможно большем количестве экземпляров и выражалось негодование по поводу госиздатского отношения к «Мистерии» (резолюция в «Вестнике театра»).

После спектакля и принятия этой резолюции ко мне обратился редактор «Вестника театра» тов. Загорский и предложил напечатать пьесу в «Вестнике», неоднократно печатавшем агитационные пьесы. Так как Госиздат в театре отсутствовал, а держать экзамены мне надоело, я согласился, и пьеса вышла в 91—92-м номере «Вестника». Получив 1 июня <1921> служебную записку Всеработпроса за № 265, в которой пьеса была протарифицирована и предлагалось оплатить работу, и взяв от ТЕО отношение в Госиздат за № 180, удостоверяющее, что пьеса принята и отпечатана, я отнес эти бумаги в госиздатскую коллегию и просил уплатить построчную плату. На это тов. Мещеряков и тов. Вейс заявили мне, что надо нас всех предать суду Ревтрибунала за незаконное отпечатание «Мистерии», а дело будет рассматриваться коллегией Госиздата. Платить же мне будут те, кто печатали пьесу <...>. Я направился в «Вестник театра» и просил оплатить в «Вестнике» ввиду отказа Госиздата. В «Вестнике» мне сообщили, что Госиздат отказываться права не имеет, так как коллегия Наркомпроса передала ему всю смету «Вестника». Не желая вести бесплодных разговоров с яростным Госиздатом, я подождал, пока была составлена «Вестником» общая платежная ведомость и отправлена в Госиздат. Когда через неделю я пришел в Госиздат за справками, меня ждал новый сюрприз: коллегия, рассудив, что едва ли можно привлекать за напечатание революционной пьесы, напечатанной вполне законным образом на той бумаге, которая предназначалась для «Вестника театра», выпустившего с этой целью двойной номер, попробовала новый способ отшибить у меня охоту писать и стараться напечатать написанное. На ведомости стояло: «Распорядительная комиссия, 15/VII: поручить финотделу проверить ведомость по тарифным ставкам и оплатить, исключая пьесы Маяковского “Мистерия-буфф”, 18/VII» (подписи).

Таким образом, Госиздат сам признал: 1) законность отпечатания номера и 2) законность требований об оплате, предъявляемых Госиздату со стороны сотрудников «В<естника> т<еатра>». Меня же исключили, очевидно, просто потому, что я вообще Госиздату не нравлюсь. Я обратился с жалобой в Цекпрос. Цекпрос направил меня в юридический отдел ВЦСПС. Юридический отдел дал свое заключение, подтверждающее мое безусловное право на получение платы за труд. Тогда заведующий ТНО <Тарифно-нормировочный отдел> Цекпроса тов. Богомолов просил по телефону гр. Вейс дать объяснение по поводу неуплаты. Гр. Вейс (передаю со слов тов. Богомолова) в крайне раздраженном тоне отвечал, что пьеса к печати не дозволена (отложить за неимением бумаги — едва ли это запрещение?! — В.М.), напечатана обманным путем и оплате не подлежит (интересно, арестованы ли наборщики, набиравшие эту «нелегальщину», и получил ли плату корректор). Тов. Богомолов указал, что все равно обязаны уплатить за труд, — если угодно, привлекая незаконно напечатавших

<к суду>, — обязанность же профсоюза защищать интересы трудящихся. На это гр. Вейс ответствовал: «Маяковский по отношению к “Мистерии-буфф” меньше всего может быть назван трудящимся» — и бросил трубку. Так как мы не могли догадаться, что могут означать эти загадочные слова, Цекпрос отправил официальную бумагу Госиздату, требующую немедленно сообщить в письменной форме причину неоплаты. <...> Ответа не было. <...> Тогда тов. Богомолов снова телефонировал в Госиздат. Кто говорил с тов. Богомоловым и что — я не знаю. Тов. Богомолов сказал мне только, что платить не хотят, а говорили такое, что передать невозможно.

Мне эта комедия надоела. <...> На просьбу принять меня вышел разъяренный Вейс, взял у меня записку, отнес ей и через секунду вынес обратно с надписью: «В уплате отказать. И. Скворцов. 5/VIII — 21 г.». Я еще раз просил мотивировать отказ, на что мне гр. Вейс сказал: «Мы Вам пьесы не заказывали, пусть Вам платит тот, кто Вам заказал!»[960]

Не исключено, что упорное нежелание Госиздата уплатить Маяковскому гонорар за «Мистерию-буфф» связано с известной запиской Ленина заместителю наркома просвещения М.Н. Покровскому с просьбой «помочь в борьбе с футуризмом»[961], так как Госиздат был образован при Наркомпросе и непосредственно подведомственен ему. Однако способ борьбы был выбран не лучший. В. Маяковский возбудил дело против Госиздата в дисциплинарном суде. В одном из писем он сообщал: «25 числа <августа 1921> дисциплинарный суд. Обвиняемый — Госиздат (Вейс, Мещеряков и Скворцов). Обвинитель — я. Постараюсь перегрызть все, что возможно»[962]. Суд, состоявшийся 25 августа 1921 года, постановил: уплатить гонорар Маяковскому. Одновременно представители Госиздата Д. Вейс и И. Скворцов-Степанов были признаны виновными и лишены на шесть месяцев членства в профсоюзе с объявлением выговора в печати. Госиздат обжаловал приговор. Повторное слушание дела состоялось 8 сентября 1921 года в помещении московского Губернского дисциплинарного суда (Б. Дмитровка, 1)[963].

Обвиняемые предприняли шаги по обработке общественного мнения и воздействию на суд. В день судебного заседания в «Правде» была опубликована статья члена президиума ВЦИК Л. Сосновского, направленная против Маяковского. «Мы добродушные и терпеливые ребята, — нисколько не смущаясь, писал Сосновский, — но ворота дегтем себе мазать не позволим». И обращаясь к Маяковскому, добавлял: «Мы постараемся прекратить ваши неуместные и слишком дорогие для республики шутки. Надеемся, что скоро на скамье подсудимых будет сидеть маяковщина»[964].

Появившийся в прессе отчет об этом судебном процессе также был написан с позиций защиты государственных интересов, как их понимали большевики, и с тенденциозным искажением фактов:

8 сентября состоялся вторичный (в виду обжалования со стороны Госиздата) дисциплинарный суд по делу Маяковского с Госиздатом.

Первыми были заслушаны показания члена коллегии Госиздата т. Скворцова, который, в кратких чертах изложив ход дела, заявил, что Маяковский неоднократно обращался в Госиздат с предложением издать его «Мистерию-буфф», на что получил категорический отказ, мотивированный отсутствием бумаги. Тогда Маяковский нашел иной способ и обратился в редакцию журнала ТЕО «Вестник театра» (издание Госиздата), где его пьеса и была помещена в виде приложения, после чего Маяковский снова обратился в Госиздат, но уже за причитающимся ему гонораром, который выразился в сумме... ни более ни менее как 32 000 000 руб. (тридцать два миллиона руб.)[965], каковую Госиздат и отказался уплатить, указывая на то, что эта сумма превышает всю смету «Вестника театра» за целый год. Маяковский, однако, этим не удовлетворился и, заручившись всякими бумажками от профессиональных организаций и ответственных работников, продолжал настойчиво осаждать Госиздат, причем один его вид, с неизменной дубинкой[966] в руках, наводил панику на служащих Госиздата, которые неоднократно жаловались тов. Скворцову. После этого тов. Скворцов на заявление О.Н.Т. Цекпроса с предложением выплатить Маяковскому гонорар вынужден был в письменной форме ответить отказом, что и повлекло за собой привлечение его и тов. Вейса на скамью подсудимых за нарушение тарифных постановлений высших профессиональных органов. Далее тов. Скворцов обращает внимание суда на тот недопустимый факт, что он старый революционер, боровшийся за профессиональное движение еще в 1905—1907 годах, был прошлым постановлением суда исключен из состава союза на $^1/_2$ года лишь потому, что не захотел выбросить на ветер из народного кармана 32 000 000 руб.

— Я не знаю, — заканчивает т. Скворцов, — кого нужно посадить на скамью подсудимых, тех, которые берегут народные деньги, или тех, которые бросают эти деньги на ветер.

После т. Скворцова были заслушаны показания свидетелей со стороны обвинения. Перед судом проходит целый ряд «спецов из ТЕО» — «театральных дел мастеров», которые уже неоднократно фигурировали и, мы надеемся, будут фигурировать по делу о «Мистерии-Буфф»[967]. Здесь и пресловутый режиссер Бебутов, и бывший зам. зав. ТЕО Равдель, и сотрудник «Вестника театра» Эм. Бескин, в общем «знакомые все лица». Показания их носят большей частью сбивчивый, неопределенный, не относящийся к делу характер. Затем были заслушаны показания Маяковского, который поведал суду, какой тернистый путь он прошел, пока ему, наконец, удалось издать свою пьесу, как он неоднократно обращался в «яростный Госиздат», где его так запугали, что он вынужден был бежать из этого «разъяренного логовища и укрыться под сенью гостеприимного “Вестника театра”».

После речей обвинителя т. Григорьева и защитника т. Мельничанского суд вынес следующий приговор: первое постановление Дисциплин. суда по отношению к тов. Скворцову отменить, признавая все его действия в данном деле законными и правильными. Т. Вейсу за небрежное отношение к своим обязанностям объявляется выговор. Что касается уплаты Ма-

яковскому гонорара, суд постановил вопрос этот передать на рассмотрение ОНТ ВЦСПС[968].

Фактически повторное слушание дела свелось к персональной реабилитации партийного деятеля И. Скворцова-Степанова, с одновременным подтверждением постановления предыдущего суда об уплате гонорара Маяковскому. И тот, наконец, «после двух судов <...> вез домой муку, крупу и сахар — эквивалент строк»[969].

Между тем в 1921 году поэты-футуристы стали съезжаться в Москву. Первым приехал В. Каменский, устроивший вечер в Доме печати (6 апреля 1921)[970], а также в 3-м театре МОНО (быв. Корша) литературно-музыкальный вечер по случаю 10-летия своей творческой деятельности (7 апреля 1921). Согласно анонсу, «поэт-юбиляр скажет автобиографическую речь: “Моя работа плюс электрификация духа” и под музыку (рояль) композитора Лидии Цеге прочтет ряд отрывков из пьес “Паровозная обедня”, “Стенька Разин”, “Переселение душ”, а также несколько стихотворений из книг своего сочинения»[971].

Приезжавший ненадолго из Читы С.М. Третьяков выступал в клубе «Литературного особняка» (Арбат, 7) (26 июля 1921)[972].

Кроме того, в клубе Союза поэтов состоялся вечер, посвященный поэзии Н. Асеева.

С докладом о поэзии Асеева выступил С. Бобров. Краткое слово на ту же тему было сказано поэтом-футуристом С. Третьяковым. В заключение были прочитаны стихи Асеева из книги «Город», в том числе некоторые, навеянные злобами дальневосточного революционного дня. Как сообщил прибывший с Дальнего Востока Третьяков, Асеев в настоящее время заведует телеграфным агентством Дальневосточной республики.

Там же состоялся вечер поэта-футуриста Б. Пастернака[973].

В середине августа 1921 года с Кавказа вернулся А. Крученых, активно включившийся в литературную жизнь Москвы. В Политехническом музее ему был посвящен целый вечер (14 сентября 1921), прошедший «очень содержательно и шумно»[974].

После многолетнего перерыва выступил перед московской публикой футурист А. Крученых, изобретатель «заумного языка». Возобновив в памяти москвичей принципы своей полузабытой школы (к ней Крученых относит В. Хлебникова, В. Каменского и др.[975]), он в иллюстрацию теоретических положений прочитал баллады свои: «Яд Корморан», «Камень Карборунд», дававшие в дореволюционные времена пищу газетным фельетонистам пресловутое «заумное»: Дыр... бул... щыр... Последние баллады Крученыха лежат «по эту сторону» разума. Исчерпывающее представление о них дает хотя бы такое четверостишие из стихов о «Яде Корморане»:

Корморанщик, темный яд,
Что в кофе и в красное вино

Подливают давно, —
Он насадит трупов сад[976].

В балладе этой, по уверению ее автора, мы видим «в первый раз в русской литературе развитие определенных поэтических заданий». Ценность теоретических экзерцисов Крученых определяется откровениями в роде того, что «современная техника знает нечто страшнее гастевского железа» — камень карборунд, что события современности были предвосхищены стихами Крученыха, что и Лермонтов, «кроме идей, взятых у Байрона, дал еще удивительную музыкальность».

«Экскурсией по Крученыху», говоря языком афиши, руководил В. Маяковский. В кратком слове, посвященном, впрочем, больше футуризму, чем Крученыху, руководитель экскурсии в дебри крученыховщины, приведя несколько снисходительных доводов в защиту «заумных» словообразований (в роде люстра — шлюстра, сиречь люстра шипящая!), апеллировал к корректности смешливой аудитории.

Маяковский, однако, оговорился, что последние работы Крученыха ему неизвестны и право суждения о них он оставляет за собой. Правом своим Маяковский на этот раз не воспользовался.

Мнение Маяковского о «ядах» поэзии Крученыха, таким образом, осталось неизвестным. Мнение его многочисленных соэкскурсантов, судя по репликам с мест, не в пользу «предмета экскурсии»[977].

Через несколько дней в клубе Союза поэтов состоялся вечер с участием А. Крученых (17 сентября 1921)[978]. Хотя сам Крученых отмечал впоследствии, что «первый месяц по приезде в Москву я выступал на разных эстрадах почти ежевечерно»[979], каких-либо сведений о большинстве этих выступлений не обнаружено. Известно лишь о его выступлении в Московском лингвистическом кружке (сентябрь 1921), где он прочел доклад «об анальной эротике (история “как”) и Ямудийной, главным образом в звуковых сдвигах. Доклад вызвал оживленные прения среди молодых ученых»[980]. Кроме того, состоялись: выступление в кафе «Стойло Пегаса» (16 ноября 1921)[981], доклад «Приемы современной поэзии» и чтение стихов в Доме печати (16 декабря 1921)[982] и выступления на нескольких коллективных вечерах.

В сентябре 1921 года в оформлении А. Родченко вышли две книги А. Крученых «Заумь» и «Цо́ца». В конце 1921 — начале 1922 года были изданы также книга «Ззудо» и сборник «Заумники» (А. Крученых, Г. Петников, В. Хлебников).

Начиная с осени 1921 года деятельность футуристов в Москве заметно активизировалась, и некоторые из их выступлений получили широкое освещение в прессе, причем не только советской, но и зарубежной.

В аудитории Политехнического музея был устроен «Дювлам» (19 сентября 1921), что означало, согласно афише, «в переводе на древнерусский язык — двенадцатилетний юбилей Владимира Маяковского. “Перевод”, как нетрудно догадаться, сделан с языка современных сокращений. Программа юбилейного вечера состояла из следующих трех отделений:

1) образца творчества за 12 лет; 2) желающие присутствующие приветствуют Маяковского; 3) Маяковский приветствует присутствующих»[983].

Реклама возымела действие, и большой зал Политехнического музея был переполнен публикой, почти исключительно молодежью.

Явились приветствовать Маяковского представители левого течения пролеткульта.

Присутствовали и выступали с приветственными речами: Хлебников[984], Крученых и друг. футуристы.

Чествование носило до некоторой степени балаганный характер, что и отметил в своем слове председатель юбилейного торжества <...>.

В начале своей лекции Маяковский указал, что юбилей — слово солидное, до некоторой степени с брюшком, и приложимо к пожилым особам, но никак не гармонирует с его жизнерадостной фигурой.

Обыкновенно юбилей устраивают после смерти писателя.

Соберутся старички и начинают хвалить того, кого они при жизни ругали.

Писателя в это время гложут могильные черви, и он, бедняга, не может принять участие в этом торжестве.

Маяковский решил сам организовать свой юбилей, во-первых, потому, что другие не догадались этого сделать, во-вторых, ему самому хочется принять участие в своем юбилее, и, в-третьих, — устройство этого 12-летнего юбилея даст ему повод устроить 14 лет, 15 лет и т.д. юбилеи.

По словам Маяковского, он начал писать стихи в 1907 году, сидя в Бутырской тюрьме[985]. По выходе из тюрьмы рисовал. Встреча с Давидом Бурлюком имела для него роковое значение. Он заявил Маяковскому, чтобы тот бросил рисовать и стал писать стихи, так как он (Маяковский) великий поэт. Знакомя Маяковского с кем-либо из писателей и художников, Бурлюк всегда произносил стереотипную фразу: «Вы не знакомы с великим поэтом Маяковским?». Маяковского просили прочитать что-нибудь из своих произведений. Делать нечего, пришлось писать. Таким образом, Маяковский, не поместив в печати ни одного стихотворения, был известен в литературных кругах как поэт. Вообще же он — единственный поэт, который, так сказать, пошел на пролом: не печатал свои произведения, а читал их в литературных кругах[986]. <...> Все время он был под «милым надзором» Бурлюка. Когда Маяковский ленился и ничего не писал, то Бурлюк, зная, как Маяковский ценил с ним беседу, угрожал прекратить с ним всякие разговоры. Это — первый период поэтической деятельности Маяковского. Второй период — с момента эмансипации от Бурлюка до начала октябрьской революции. В этот период он написал много вещей, где как бы пророчески предсказывается мировая бойня и гражданская война в России.

Маяковский демонстрировал образцы своих произведений.

С октябрьской революции начинается третий период деятельности Маяковского. В этот период им написана «Мистерия-Буфф», несколько стихотворений агитационного характера и последнее аполитичное по со-

держанию стихотворение «Событие, происшедшее с Владимиром Владимировичем Маяковским на даче ст. Пушкино»[987]. <...>

В настоящее время Маяковский больше занимается политической деятельностью как член партии РКП[988], чем литературной. Он всецело предоставил себя в распоряжение партии. «Пока существует РСФСР, буду существовать и я, не будет ее, — не будет и меня», — заявил Маяковский.

В заключение своей лекции Маяковский указал, что футуристы являются трубадурами РСФСР, они первые приветствовали октябрьскую революцию и пошли нога в ногу с пролетариатом. Выступавшие с приветственными речами по поводу 12-летнего юбилея Маяковского отнеслись к нему зло-иронически, говоря, что это не дювлам, а реклам, пародируя его произведения и т.п.

Были и серьезные, искренне-теплые поздравления, как от организаций, так и отдельных лиц[989].

Аудитория Политехнического музея была битком набита публикой. Вечер начался выступлением самого поэта, рассказавшего биографию своего поэтического творчества. Останавливаясь на этапах развития своего творчества, Влад. Маяковский читал характерные для каждого периода произведения. Затем начались приветствия. Первым приветствовал известного поэта представитель левого течения Пролеткульта. За ним приветствовали представители: от Государственных художественных мастерских, от Московского лингвистического кружка, от первого театра РСФСР, от группы украинцев, персов и проч. Были приветствия от отдельных лиц. Отвечая на приветствия, Вл. Маяковский отметил особую ценность приветствия Московского лингвистического кружка, где, по его мнению, собрались «пенки» ученой молодежи, в руках которой будущее русской филологической науки. Вечер прошел очень оживленно[990].

По воспоминаниям В. Шкловского, после приветствий А. Белого, А. Крученых, Московского лингвистического кружка и других вышел поприветствовать кто-то от ничевоков. 20-летний ничевок приветствовал старика Маяковского. 28-летний старик Маяковский пожал ему руку и держал крепко. Ничевок не мог вытащить руку, и ему было плохо[991]. В дальнейшем стычки ничевоков с Маяковским приобрели характер небольших клоунских реприз. Попытки первых разыграть роль верховных судей над искусством столкнулись со стремлением Маяковского утвердить футуристов как единственных поэтов современности. Одновременно в более серьезных формах продолжалось соперничество футуристов и имажинистов. Здесь шла битва гигантов: Маяковского и Есенина.

Один из журналистов, общавшийся в октябре 1921 года с Маяковским и Каменским в домашней обстановке, рассказывал: «О Брюсове и Блоке Маяковский и Каменский говорят с юным задором, как говорят всегда дети об отцах. Но вот зашла речь об имажинистах, о Есенине, Мариенгофе и Шершеневиче. И в голосе Маяковского послышалась как бы старческая дрожь. Маяковский и Каменский забрюзжали, заворчали, — так всегда отцы говорят о детях»[992]. Отчасти это соперничество

проявилось на вечере всех поэтических школ и групп (17 октября 1921), состоявшемся в Политехническом музее. По свидетельству очевидца, вечер был «бурный, шумный, многолюдный. И вся литературная Москва только и говорит сейчас, что об этом смотре»[993]. Афиша обещала, что «с декларациями и со стихами выступят: неоклассики — М. Гальперин, О. Леонидов; неоромантики — Арго, А. Мареев; символисты — А. Белый, В. Брюсов, И. Рукавишников; неоакмеисты — Адалис; футуристы — И. Аксенов, С. Буданцев, В. Каменский, А. Крученых, В. Маяковский; имажинисты — И. Грузинов, С. Есенин, А. Кусиков, А. Мариенгоф, М. Ройзман, В. Шершеневич, Н. Эрдман; экспрессионисты — С. Спасский, И. Соколов; презантисты — А. Наврозов, Д. Туманный; ничевоки — Б. Земенков, Р. Рок, С. Садиков; эклектики — Я. Апушкин, Н. Бенар»[994].

На эстраде, где сидят поэты, так же тесно, как в зале. Сколько поэтов и поэтесс! И какие все молодые, непростительно молодые. Как будто Валерий Брюсов, председательствующий, — учитель, а это все школьники и школьницы. Озорники. Не умеют сидеть на эстраде. Когда публика кричит, они тоже кричат, особенно один из них, Александр Кусиков, имажинист. Он вскакивает на стол, размахивает кулаками, грозит кому-то на галерке. А Валерий Брюсов улыбается самодовольно-снисходительно. Знаю, мол, сам когда-то такой же был.

Первыми выступают футуристы. Маяковский болен, не явился, — и публика шумно выражает по этому поводу свое недовольство. Вместо Маяковского Крученых, маленький, субтильный, типичный провинциальный телеграфист (недостает только гитары), излагает поэтическое «credo» футуристов. Излагает скверно, неубедительно. Язык у него заплетается. Никому ничего непонятно. Да и сам он как будто тоже не очень ясно понимает... Маяковский как-то говорил мне, что Крученых — очень образованный человек, начитанный и тонкий эстет. Что-то не видно. Что касается его поэтического дарования, то большинство считают Крученыха совершенно бездарным. «Да, он бездарен, — говорит Маяковский, — но зато он сохранил лучшие традиции первых дней футуризма». Сам Маяковский — никаких традиций не сохранил. Как настоящий талант, он смело и решительно шагнул вперед — и вышел из круга, который футуристы сами себе начертали — «его же не прейдеши». Маяковский уже больше не футурист, хотя он этого и не сознает.

Крученыха сменяет на трибуне Аксенов — Иван Александрович Аксенов. Вот этот изящный человек со стильной узкой и длинной, тщательно расчесанной русой бородой и аристократическими манерами, скучающий и небрежный a la Чайльд Гарольд представляет новое и последнее течение в поэзии — неофутуризм. Он — вождь центрифуги. <...> Что такое неофутуризм и центрифуга? Из «декларации» Аксенова ясно только, что футуризм уже устарел, изжил себя и что центрифуга пришла на смену ему. Судя по улыбке, с какой произносил Иван Аксенов свою речь, она должна была быть очень ядовитой. Стихи Ивана Аксенова были достаточно туманны, хотя очень звучные.

Единственный поэт, которого публика выслушала дружелюбно, — Вадим Шершеневич. Это, безусловно, большой талант. Читал он свою новую прекрасную поэму <...>. Он пишет ярко, сильно. Ивана Аксенова и Крученыха вы забываете сейчас же, как только они сошли с эстрады, а Шершеневич не забывается. Это настоящий поэт, — несмотря на то, что он состоит «членом верховного совета ордена имажинистов». Читает он так же ярко и сильно, как пишет. Он не только настоящий — и большой — поэт, но и настоящий и большой артист.

Имажинисты поменьше — Кусиков, Ройзман, Сусанна Мар и Надежда Вольпин — испортили дружелюбное настроение, созданное Шершеневичем. Кусиков далеко не так ярок и силен, как Шершеневич, но зато он сочен, особенно, по-восточному, туманен и расплывчат. Сусанна Мар — стильная, восточная девушка и стихи у нее — милые восточные безделушки. Надежда Вольпин... гимназистка. Почему-то публика больше всего озлилась на Надежду Вольпин. — Кончилось тем, что наивная гимназистка заплакала. Заплакала — и ушла, опустив голову; <публика> замолкла на минуту. Молчание жалости.

Соколов — представитель экспрессионистов. Захотел начать сразу, с места в карьер, с остроты, «взять» публику. Но не удалось, не вышло. И публика его прогнала. Так и не выслушали ни «декларации», ни «образцов творчества» экспрессионистов.

Дир Туманный — вождь презантистов. «Человек» лет 18-ти, пытающийся говорить басом и срывающийся на высоких нотах. Худой, бледный мальчик. Оборванный. Косматый, лохматый, в диковинной какой-то свитке. Вышел вперед Дир Туманный, восемнадцатилетний человек, обвел солидно и внушительно взглядом публику, стукнул палкой и заявил:

— Мы взяли на себя тяжелый крест, мы хотим вывести русскую поэзию из тупика...

Больше ничего не сказал Дир Туманный. Тысячеголосое «Вон!!!» заставило его ретироваться. И он ретировался, гордо подняв голову и презрительно постукивая дубиной.

Наконец, ничевоки. Два молодых человека в смокингах и цилиндрах прокричали, покрывая оглушительный крик и шум:

— Ничего не пишите, ничего не печатайте, ничего не издавайте, ничего не читайте...

И все[995].

Последним был Иван Рукавишников. Когда он вышел на эстраду, сухонький, седенький старичок, дедушка из детской сказки, с глазами, полными безысходной тоски, кто-то с галерки крикнул молодо и задорно:

— Живые мощи.

Метко! Иван Рукавишников — пережиток других, лучших (а может быть, худших, — кто знает?) дней[996].

Другие очевидцы сообщали подробности: «Арго открестился от клички “неоромантик”, присвоенной ему насильно. Адалис сняла с себя ярлык “неоакмеистки” и заявила себя синтетисткой, очевидно, под влиянием недавнего выступления Брюсова в Союзе поэтов»[997].

Шершеневич выступил с программой имажинистов. В середине его речи произошел инцидент. Появляется Маяковский. Аудитория требует, чтобы он выступил. Шершеневичу приходится слезать со стола, куда, в свою очередь, взбирается Маяковский. Но вместо футуристических откровений он заявляет, что считает сегодняшний вечер пустой тратой времени, в то время как в стране разруха, фабрики стоят, и что лучше было бы создать еще один агитпункт (агитационный пункт), чем устраивать этот вечер. Трудно себе представить, какой протест вызвали эти слова. Свистки и крики: «Здесь об искусстве говорят, а не митинг». Не дают Маяковскому продолжать свою речь, он спускается со стола, но в ту же минуту начинают его бурно вызывать. Он пытается говорить на прежнюю тему, но повторяется та же история. Когда Маяковский в третий раз очутился на столе, он, махнув рукой, стал читать «150 000 000» (его новая большая поэма) при одобрительных замечаниях публики «давно бы так»[998].

Поэтессе Н. Вольпин этот же эпизод запомнился как непосредственное соперничество Маяковского с Есениным, воспользовавшихся к тому же одним и тем же театральным приемом: вместо ожидания своей очереди на сцене среди других поэтов, они, не сговариваясь, предпочли выйти из зала:

Ведет программу Валерий Брюсов. После его обстоятельного и скучного («гимназического») доклада о современных направлениях в поэзии выступают поэты: подряд от каждой школы и группировки. Вот отчитали свое ряд имажинистов и молодых «имажинят». Брюсов оглашает, что объявленные в афише Есенин и Мариенгоф выступать не будут. В зале шум. <...> Вечер кое-как продвигается. <...> Новое объявление: отказался читать и Маяковский!

Тут уже в зале просто буря. Между тем публика (в основном рабочая и студенческая молодежь) усмотрела пробирающуюся сквозь ряды пару: Сергей Есенин и Анатолий Мариенгоф. А затем и атлетическую фигуру Маяковского. Крики приветствий и возмущения. Когда страсти доведены до белого накала, на эстраду, сдавшись первым, вступает Маяковский. Он это проделывает с выразительной театральностью того времени <...>. Правой рукой поэт выдвигает к середине (и на край) эстрады стол президиума; левой, ухватив снизу за одну ножку, водружает на него стол поменьше. На это взгромождает кафедру. Теми же скупыми и сильными движениями мгновенно сооружены из малых столиков и скамеек ступени «лестницы». Оценив одобрительным взглядом свою работу, мастер — сам себе памятник — по этим ступеням, ни на одну не ступив двумя ногами, всходит на пьедестал. <...> Громит псевдоновую дряхленькую поэзию, молчащую на требования дня. Укоры свои он относит и к поэтам Пролеткульта, и «Кузницы». Более обстоятельно оспаривает основы имажинизма. И, бросив Есенину вызов опровергнуть, тем же шагом командора под гром рукоплесканий сходит с трибуны. Что и говорить — театрально! Прямо по-мейерхольдовски. Я с тревогой жду: как теперь «перекроет» соперника Есенин? И перекрыл!

> На этот же изрядно расшатанный пьедестал Есенин не взошел, нет. Широко, точно крылья, распахнув руки, еле касаясь ногой ступеней, он вспорхнул на него вполмига. <...> Споры, доводы... Однако вернее доводов убеждают — и остаются в памяти — вот такие внешние, чисто эстрадные приемы[999].

После выступлений на вечере всех поэтических школ и групп футуристы устроили несколько вечеров, не имевших значительного резонанса: В. Каменский в Политехническом музее читал свой роман «Ставка на бессмертие» (6 декабря 1921)[1000]; в Москву из Пятигорска 27 декабря 1921 года приехал Хлебников, и футуристы (Маяковский, Каменский, Крученых) вместе с ним устроили вечер на рабфаке ВХУТЕМАСа (29 декабря 1921). А. Крученых вспоминал:

> На эстраде, вместо декорации, висел огромный плакатный портрет Маяковского, сделанный вхутемасовцами. Аудитория принимала всех выступавших, как любимых поэтов, восторженно.
>
> Даже Хлебникова слушали очень внимательно, и поэтому тихий голос Велимира звучал очень выразительно, так что присутствовавший в первом ряду В. Татлин сказал Хлебникову:
>
> — Вы лучший чтец своих произведений!
>
> И он был прав[1001].

Изобретая новые формы для своих выступлений, футуристы пользовались широко распространенным в те годы приемом, заключавшимся в подражательно-пародийном переносе некоторых форм общественной жизни в сферу искусства. Подобной тактики придерживались члены СДИ, требовавшие, по аналогии с Учредительным собранием, созыва Учредительного собора деятелей искусств, этим же приемом пользовались имажинисты (объявление «мобилизации», переименование улиц), а также ничевоки (декреты, постановления, приказы и т.д.). В более широком смысле, эти и другие группы, пытавшиеся разыграть собственную революцию в искусстве, невольно пародировали саму эпоху. Маяковский тоже не был исключением из этого правила, и его сродство с эпохой, возможно, было даже глубже и органичнее других. По аналогии с начавшейся осенью 1921 года «чисткой партии», он устроил в Политехническом музее два вечера «Чисток современной поэзии» (19 января и 17 февраля 1922)[1002], на которых с комфутских позиций давал характеристики и выносил приговоры отдельным поэтам и целым группам. Председательствовал О. Брик.

> В тексте афиши было сказано, что чистка состоится в зале Политехнического музея, что чистить будет Владимир Владимирович Маяковский, что в первый день будут чиститься поэты, поэтессы и поэтессенки с фамилиями на буквы: А, Б, В, Г, Д, Е, Ж, З и что неявка на «судилище» не освобождает их от чистки, — чистить будут заочно.

Нетопленый дом Политехнического музея не мог вместить всех желающих «принять участие» в чистке поэтов.

За час до начала чистки все места были заняты, и шмелиным роем гудела пестро разодетая в собачьи и заячьи меха, возбужденная публика.

Многие почему-то явились с предчувствием скандала.

Центральные места занимала учащаяся молодежь. Зелеными пятнами солдатских шинелей вкрапились по всему залу беспокойные и крикливые студенты-свердловцы. Они группировались кучками и распевали «Кузнецов».

Старые литераторы и профессора чистку Маяковского не признавали, рассматривая ее как своего рода «комедийное действо», но все же из любопытства пришли и многие «маститые». Они разместились по темным закоулкам и с поднятыми воротниками нетерпеливо ожидали «открытия футуристического балагана».

Ровно в восемь часов взвился занавес, и Маяковский вышел на сцену с китайским колокольчиком в руках. Молодежь встретила «чистильщика» дружными аплодисментами. <...>

Маяковский картинно воздел руки к рампе и начал вступительную речь:

— Товарищи! Товарки! Товарята! Граждане! гражданки! гражданята! Мы должны...

Оказалось, что мы «должны»...

Во-первых, совершенно забыть, выкинуть из головы всех старых поэтов. Особенно Пушкина.

Во-вторых, признать поэтами только футуристов, сиречь Владимира Маяковского со всеми его прозелитами и неофитами.

В-третьих, — не смешивать футуриста Маяковского с футуристом Маринетти.

Слушали речь внимательно. Маяковский — исключительный оратор.

В речи его нет ни логики, ни здравого смысла, но он заставляет себя слушать.

Огромный, неповоротливый, с тяжелыми угловатыми движениями, он ковыляет по сцене, рычит, как растревоженный морж, и бросает в публику пригоршни нескладно скроенных, но крепко сшитых фраз.

Слова его падают на головы слушателей, как ядреные неотесанные булыжники, и пробивают самые крепкие черепа.

Когда Маяковский произносит речь, публика слушает не то, что он говорит, а то как он говорит, и, увлекаясь курьезно-напыщенной формой, футуристически заостренным пафосом, забывает о содержании[1003].

Содержание речи Маяковского более подробно изложено в дневнике Д. Фурманова:

Теперь — кто же не считает себя поэтом, раз он посещает какое-нибудь литературное «кафе» и раза три-четыре тиснет в журнал или в газету свои вымученные стишки? Да и не только назовется поэтом, — он, ни мало ни много, претендует на «школу», гремит о себе как о новаторе, родоначальнике, чуть ли не гении!

Вывести на чистую воду таких «примазавшихся к поэзии гениев» — задача интересная и благодарная. <...> Не так важно, конечно, будет или нет «вычищен» какой-нибудь отдельный поэт: вычищать его по существу неоткуда, ибо «не существует даже и профсоюза поэтов», как доложил Маяковский. Да и невозможное дело «заставить» отойти от писания того, кто пишет. Дело не в этом. Важно творчеству поэта дать общественную оценку, определить его место в современном обществе и в поэзии в частности: нужен ли он новому времени, новому классу, совершенно новому строю мыслей, которым живет Советская Россия. <...>

Маяковский положил в основу «чистки» три самостоятельных критерия:

1) работу поэта над художественным словом, степень успешности в обработке этого слова,

2) современность поэта переживаемым событиям,

3) его поэтический стаж, верность своему призванию, постоянство в выполнении высокой миссии художника жизни.

За последние годы работа над совершенством художественного слова шагнула далеко вперед: в этом отношении немало заслуг падает на долю футуристов. Избитые, привычные слова и их сочетания уже бессильны выразить богатейшую гармонию новых мыслей и чувств.

Надо изобрести новые, еще не сказанные слова, надо оригинальным их соединением зажечь старые, вложить в них новый смысл, новое содержание.

Завядшие рифмы и мертвые размеры должны уступить место какимто новым, органическим формам, как неизбежно вытекающим из суммы новых идей, запросов и чувств. С этой точки зрения не выдерживают критики даже большие мастера художественного слова, которые ушли корнями в старый мир и никак не хотят (а может быть, и не могут) понять и принять того нового, что несет с собою и чего требует настоятельно новая эпоха. Уж если в области практической мы то и дело творим новые слова, какие-нибудь «Главтекстили», «Упвосо», «Чусоснабармы», слова, порожденные исключительно новыми условиями и новыми потребностями, — как же оставаться с одними старыми словами в поэзии, рождающейся из глубин современного, нового человека, отражающего в своем творчестве не только эту конкретную действительность, которой живем, но прозревающего и ту новую жизнь, за которую боремся <...>. Истинный поэт должен найти эти слова: они художественно осветят путь, они нужны современному человеку, они необходимы самому поэту.

Итак, первым требованием предъявляется: усиленная и плодотворная работа над словом, над его обновлением, оживлением, мастерским объединением его с другими — и старыми и новыми словами.

Второй критерий, пожалуй, еще более серьезен, еще легче поможет нам разобраться в истинных и «примазавшихся» поэтах: это их современность. Вот тема, которая вызывает бесконечные споры! Вот дорожка, на которой схватываются в мертвой хватке поэты старого и нового мира! <...> Решаются мировые, исторические вопросы. И решаются не заседаниями и конференциями, а кровью, железом, опустошительными эпидемиями, поволжскими драмами, невероятным голодом борющегося класса, целым сонмом несчастий, лишений, ужасов и бедствий.

Таково содержание современности, стоящей на грани двух миров. Хочешь или не хочешь принять эту современность — вопрос иной, но отмахнуться от нее нельзя, не заметить ее невозможно. И ставился вопрос: достойно ли художника в эти трагические дни отойти от современности и погрузиться в пучину сторонних, далеких, чуждых вопросов? Можно ли теперь воспевать «коринфские стрелы» за счет целого вихря вопросов, кружащихся около нас? Часть аудитории, правда небольшая, стояла, видимо, за «коринфские стрелы» — это зрители жизни, революционный балласт, люди, от которых не было и никогда не будет никакого толку. Но властно господствовала и торжествовала совсем иная идея — о подлинной задаче художника: жить живой жизнью современности, давать эту современность в художественных образах, помогать своим творчеством мучительному революционному процессу, участвовать активно в созидании нового царства.

И когда с этим критерием мы подходим к поэтам современности, многие остаются за бортом, поэтами во всем объеме этого слова названы быть не могут: комнатная интимность Анны Ахматовой, мистические стихотворения Вячеслава Иванова и его эллинские мотивы — что они значат для суровой, железной нашей поры? <...>

Под углом зрения высказанных соображений дурную репутацию получили Адалис, Вячеслав Иванов, Анна Ахматова, группа «ничевоков» и др.

С большим вниманием и одобрением отнеслись пока только к творчеству Асеева[1004].

Много шуму наделала так называемая «чистка поэтов», предпринятая по инициативе Маяковского, который выступал в качестве прокурора искусства. Интересны характеристики отдельных поэтов, сделанные Маяковским. Анна Ахматова — дрянная, мыльная поэтесса[1005], Брюсов — канцелярист, Бальмонт — «чирикало», Городецкий — «серпом траву косит», Мариенгоф — «годен для гужевого транспорта»[1006], Белый — хороший прозаик[1007].

Ахматова была первой или, во всяком случае, одной из первых, с которых началась «чистка». Маяковский прочел ее старое стихотворение «Сероглазый король»:

Слава тебе, безысходная боль!
Умер вчера сероглазый король.

Он обратил внимание слушателей на ритмическое сродство этого стихотворения с популярной до революции песенкой об Ухаре-купце:

Ехал с ярмарки Ухарь-купец,
Ухарь-купец, молодой удалец!

Он привел еще одно стихотворение поэтессы, написанное до революции:

Думали, нищие мы, нету у нас ничего.
А как стали одно за другим терять, —
Так что сделался каждый день
Поминальным днем...

Маяковский, помнится, острил насчет того, что вот, мол, пришлось юбку на базаре продать, и уже пишет, что стал «каждый день поминальным днем».

Когда Осип Брик поставил на голосование предложение Маяковского: запретить Анне Ахматовой на три года писать стихи, «пока не исправится», большинство простым поднятием рук поддержало Маяковского. Многие из молодежи, сидевшие на полу под самой эстрадой, поднимали по две руки. <...>

Покончив с Ахматовой, Маяковский перешел к юным и совершенно никому не ведомым поэтам, добровольно явившимся на «чистку». Они сидели рядком на скамье, вставали один за другим, читали стихи, как правило плохие, и, очень довольные, улыбались даже тогда, когда Маяковский несколькими острыми словами буквально уничтожал их и запрещал им писать. Некоторых присуждали к трехлетнему воздержанию от стихописательства, давали время на исправление. Публика потешалась, шумела, голосовала. Вообще трудно представить себе что-нибудь веселее этой «чистки» поэтов и поэтессенок[1008].

Благополучно вычистили десятка два крупных и мелких поэтов. Задержались несколько на пролетарских поэтах, которые пожелали лично читать свои стихи и защищаться.

Пришли М. Герасимов, В. Александровский, В. Кириллов, скромные, одетые в потертые кожанки, в высокие яловые сапоги.

Затем выступал Крученых и беззастенчиво крутил «великий русский язык». Декламируя свои нечленораздельные «дыр, бул, щулы», он сам крутился на сцене волчком, присвистывал, напоминая собою то сибирского шамана, то индийского заклинателя змей.

Крученых аплодировали долго. Он снова выходил и «заумно» подвывал. Было жутко и весело.

Маяковский Крученых расхвалил и зачислил поэтом первого ранга. Студентки фона[1009], пробравшиеся за кулисы, качали Крученых на руках и чуть не зашибли насмерть[1010].

Выступил со своими «стихами» Крученых, соратник Маяковского по футуризму. Его известное «Дыр-бул-щир» вызвало веселый смех и свист всего зала. Кажется, даже горой стоявшая за Маяковского молодежь с трудом примирялась с крученыховским «Дыр-бул-щир». Но Маяковский взял Крученых под защиту. Пожалуй, ему было нелегко защищать откровенную «заумь» Крученых и доказывать хохочущей аудитории, что Крученых — поэт и следует разрешить ему продолжать сочинение «дыр-бул-щирной» поэзии. И если Маяковский тем не менее уговорил публику согласиться на признание Крученых поэтом, то это свидетельствует не о даровании Круче-

ных, а о совершенно блистательном ораторском даре Маяковского. На этот раз он поистине совершил невозможное. <...> Убежденное остроумием Владимира Маяковского, большинство проголосовало за Крученых. Но самому Крученых это показалось мало. <...> Крученых требовал от Брика снова предоставить ему слово. Брик тихо спросил Маяковского:

— Дать ему слово?

Маяковский недовольно шепнул Крученых:

— Я уже сказал о тебе и хватит. Ничего больше не надо. Молчи.

Крученых угомонился[1011].

На сцену медленно вышли из-за кулис гуськом три безусых юнца в безукоризненных фраках, в крахмальном белье, в лаковых ботинках. В зубах у переднего «ничевока» манифест, грудь для чего-то повязана красным платком, наподобие салфетки.

Фраки и лаковые ботинки на фоне полушубков, ушанок и валенок показались ужасным анахронизмом. Многие увидели в этом дерзкий вызов.

Первое впечатление было не в пользу «ничевоков». На них слегка зашикали.

Но манифест составлен был остроумно. Понравился. «Ничевоки» не признавали за Маяковским права на чистку поэтов, обозвали его самозванцем и предложили ему отправиться к Пампушке на Твербул (к памятнику Пушкину на Тверской бульвар) чистить прохожим сапоги.

Публика смеялась и аплодировала[1012].

Действительно, объявив «чистку поэтов», Маяковский невольно вторгся в ту область литературной игры, которую ничевоки считали исключительно своей вотчиной, сферой компетенции Ревтрибунала ничевоков. Так что выступление их на «чистке» сводилось к простому детскому требованию: «Не играй в мои игрушки». Эту детскую обидчивость мгновенно уловил и обыграл Маяковский. Красные нагрудники ничевоков, видимо, означали, что они готовы «съесть живьем». Однако Маяковский дал другое толкование:

Метеором вылетел на авансцену Маяковский и убил «ничевоков» несколькими фразами:

— Граждане! Вы видели, что грудь «ничевоков» красным платком повязана?

— Видели! — единодушно аукнула публика.

— Знаете для чего?

— Нет!

— Для того, чтобы из носа не капнуло на крахмальную рубашку.

И опять затрясся воздух от смеха и треска аплодисментов[1013].

Ничевокам Маяковский вынес приговор: «Принудить их на три месяца бегать для меня за папиросами»[1014].

Не всегда можно точно сказать, на каком из двух вечеров «чистки поэтов» происходили те или иные известные по мемуарам эпизоды. В

воспоминаниях очевидцев оба вечера слились воедино. Во всяком случае, любители скандалов не остались разочарованы.

Чистили какого-то Дудкина[1015], печатавшегося в одном из многочисленных профсоюзных журнальчиков.

С решительным видом поднялся Дудкин на кафедру и прочел одно стихотворение.

Маяковский начал его разносить (стихотворение оказалось, правда, слабенькое) и предложил запретить ему писать на три года и отдать на выучку к Маяковскому.

— Кто за, граждане?

Лес рук.

— Кто против?

Никого.

Когда хотели приняться за следующего, Дудкин настойчиво попросил себе слово на пару минут.

Дали.

Он вышел к рампе и, нахально поблескивая глазами, с ядовитой усмешкой сказал:

— Граждане! Вы сейчас запретили мне писать стихи и постановили отдать меня на выучку к Маяковскому на три года...

— Но я должен поставить вас в известность, что прочел стихотворение не свое...

Легкий гул удивления пробежал по залу. Все вытянули шеи и впились глазами в Дудкина.

— Чье? — крикнул кто-то с хоров.

Тряхнув волосами, поэт ответил раздельно и задиристо:

— Я прочел вам стихотворение Валерия Брюсова.

— Почему? — исступленно рявкнул волчий салоп из первых рядов.

Поэт рассмеялся.

— Пришел сюда за кулисы один мой приятель и говорит: «Публика дура, ни бельмеса в стихах и в литературе не понимающая. Прочти ты, говорит, им чье-нибудь чужое стихотворение для смеху и погляди, не разберут». Вот я и прочел.

— Ловко!!! — крикнула галерка.

— А теперь, — продолжает поэт, — граждане, разрешите прочесть вам свои стихи. Вынесенный в отношении меня приговор сам по себе отпадает. За Брюсова я ни в какой мере не ответчик.

Раненым зверем взвыл одураченный зал. Свистели, топали ногами, шипели, кряхтели, кашляли, ругались.

Читать стихи второй раз Дудкину, конечно, не дали. Побоялись, что второй раз чужие стихи заместо своих прочтет. И попробуй, разберись!!

Надменно сжав губы, оскорбленный Дудкин ушел со сцены под крики возмущения.

В тот же момент выбежал Маяковский и тоном, не допускающим возражения, сказал:

— Товарищи и граждане! Все в порядке! Спокойствие и выдержка! Поскольку стихи оказались брюсовскими, переадресуем наш приговор Валерию Брюсову. Согласны?

— Согласны! — радостно гаркнул зал.

Зал облегченно вздохнул. Напряженная атмосфера разрядилась.

— Это Брюсову запретили писать? — с надрывом спросил своего соседа тонкий гражданин, сидящий впереди меня.

— Запретили, — машинально ответил толстый, не сводя с Маяковского восторженно-влюбленного взгляда.

Кто-то из вычищенных поэтов попросил слова в порядке «ведения собрания» и с пафосом, достойным лучшего применения, заговорил:

— Товарищи! Что же это такое? Меня вычистили, запретили на три года писать, я по существу не возражаю. Вам виднее. Но я вас спрашиваю: какое имел право голосовать за мое исключение мой личный враг, домовладелец, буржуй, лишенный по советской конституции всех прав и состояния?

Оратор продолжал:

— А сколько здесь сидит таких буржуев??? Я протестую! Жаловаться буду!!!

Все повскакали с мест. Поднялся страшный гвалт.

Маяковский, расставив на сцене циркулем длинные ноги, тщетно звонил в колокольчик и призывал к порядку[1016].

В литературных кругах резонанс от «чистки поэтов» был велик. Ничевоки привлекли Маяковского к заочному суду своего ревтрибунала и вынесли приговор: «Известить мещанина Маяковского, что из "Всего" им сочиненного имеют хождение лишь следующие строчки: Хожу меж извозчиков — шляпу на нос. Маяковского отнести в "С.В.О.Л.О.Ч" (Словарь всех очевидных литературных обманов человечества)»[1017]. Имажинисты в ответ на «чистку поэтов» объявили вечер, на котором «Есенин расчихвостит Маяковского», для чего последнему предлагалось явиться в «Стойло Пегаса»[1018].

В то же время соперничество футуристов и имажинистов к 1922 году ознаменовалось переменой в соотношении сил. Если раньше имажинистам удавалось сконцентрировать на себе внимание публики и удерживать первенство, то теперь футуристы начали постепенно теснить их и возвращать себе былую популярность. Более того, имажинисты утеряли инициативу и оказались в роли догоняющей стороны. Об этом свидетельствовал десятилетний юбилей В. Шершеневича, устроенный, как считал один из современников, «по примеру В. Маяковского»[1019]. О том же свидетельствовал ответный вечер Есенина на «чистку поэтов». С отъездом Кусикова и Есенина за границу вопрос о соперничестве группировок потерял свою актуальность.

Сравнивая деятельность «анархической» и «государственной» поэтических группировок в 1918—1921 годах, нельзя найти каких-либо существенных преимуществ положения «государственников» перед «анархи-

стами». Скорее наоборот, поневоле сотрудничая только с Госиздатом, «государственники» имели гораздо больше трудностей с книгоизданием. Кроме того, они были связаны в своих действиях нормами «государственного приличия», обязаны следовать в русле официальной идеологии, но при всем этом точно так же подвергались идеологическим нападкам, а подчас и травле. Парадоксально, но взаимоотношения и «анархической», и «государственной» поэтических группировок с государством носили конфликтный характер. Конечно, это были разные конфликты, но каким бы путем ни шли авангардисты (официальным или неофициальным), их стремления наталкивались на противодействие со стороны государства, направленное прежде всего на ограничение книгоиздательской деятельности. Вместе с тем стратегические различия в образе действий «анархистов» и «государственников», получившие воплощение в их художественной идеологии и творческой практике, предопределили существенную разницу в общественном положении имажинистов и комфутов. Последние смогли впоследствии получить некоторую государственную поддержку и развернуть широкую деятельность, удерживая на себе внимание общества, тогда как имажинисты были вытеснены в тень и утеряли популярность.

Неоднократные заявления многих поэтических группировок о свершившейся или свершаемой поэтической революции свидетельствуют о существенности этого вопроса для литературной жизни тех лет. Опять же, по аналогии с общественной жизнью, поэтическую революцию склонны были называть «Октябрем в поэзии». При этом различные заинтересованные стороны давали последнему понятию весьма разноречивое содержание. По свидетельству В. Фриче, «футуристы были весьма склонны толковать это понятие в том смысле, что Октябрь наступит в поэзии тогда, когда господствующим станет именно их течение — футуризм. <...> Но даже если объединить все новейшие течения в нашей поэзии — футуризм, кубизм, центрофугизм, имажинизм, эвфонизм, экспрессионизм — под одним общим названием "футуризм", — а это не только можно, но и должно делать, ибо это все разные фракции единого направления, — то в самом деле утверждение этого течения в роли господствующего означало бы, что в поэзии наступил красный Октябрь, что в ней восторжествовали принципы пролетарской революции? Все указанные "школы" нашей поэзии ставили себе и ставят одну лишь задачу — создать новый поэтический стиль "футуристический", как продолжение и как противоположность символизма. Разница между ними сводится лишь к тому, что каждая фракция специализируется на одной какой-нибудь стороне этого нового поэтического стиля: имажинисты — на особом подборе и сочетании образов, кубисты (кубофутуристы) — на создании нового синтаксиса, новой этимологии, центрофугисты — на изобретении новых ритмов, эвфонисты — на придумывании новых рифм (ассо-диссонансов). О содержании поэзии эти новаторы думают весьма мало»[1020].

Господство нового поэтического стиля, с точки зрения футуристов (в широком смысле), и означало поэтическую революцию. Совершенно

иначе подходил к решению этого вопроса марксист В. Фриче. Он признал бы «пролетарскую революцию» в поэзии только тогда, когда поэзия в «простой, доступной широким массам художественной оболочке» стала бы «выражать настроения и устремления трудового коллектива»[1021]. По-своему Фриче был прав: в рамках марксистского понимания «Октября в поэзии» футуристы не могли осуществить его. Но если смотреть на события не через марксистскую схему, то нельзя не признать, что в футуристическом толковании «Октябрь в поэзии» все же наступил.

Господство левых течений в поэзии обозначило факт футуристической революции, произошедшей явочным порядком. Это была футуристическая революция в поэзии, ненужная марксистам, не понятая, не узнанная и не оцененная ими. Это был не заговор и не переворот, это был стихийный процесс, в результате которого левые направления временно заняли господствующее место в русской поэзии.

Понятно, что с марксистской точки зрения футуризм не мог стать «Октябрем в поэзии». Но поскольку, де-факто, футуристическая революция в поэзии все-таки произошла, левые стремились представить ее именно «Октябрем», то есть дать такое название, которое в силу идеологических причин должно было казаться марксистским.

Господство нового поэтического стиля было бесспорно. Хорошо известно поэтическое влияние В. Маяковского и имажинистов на пролетарскую поэзию тех лет. В. Брюсов признавал значительное влияние футуризма на поэзию революционной эпохи[1022]. Даже Л. Троцкий отметил, что «за самыми небольшими изъятиями вся наша нынешняя поэзия прямо или косвенно подверглась воздействию футуризма»[1023]. Ныне миф о «поэтическом Октябре» представляется лишь частью более широкого и разнообразного явления, называемого футуристической революцией в поэзии.

## Московский лингвистический кружок[1024] (МЛК)

Возникновение Московского лингвистического кружка носило официальный вполне академический характер и не предполагало какой-либо связи с футуристическим движением. Проект устава МЛК в конце 1914 года был представлен академиком Ф.Е. Коршем во 2-е отделение Академии наук, и 16 февраля 1915-го было получено разрешение на образование при Московской диалектологической комиссии кружка молодых лингвистов «для занятий вопросами языковедения, стихосложения и поэтики народного словесного творчества»[1025]. В число членов-учредителей вошли студенты историко-филологического факультета Московского университета: Ф.Н. Афремов, П.Г. Богатырев, А.А. Буслаев, С.О. Рогозин, П.П. Свешников, Р.О. Якобсон и Н.Ф. Яковлев. Председателем был избран Р.О. Якобсон, секретарем и казначеем — Ф.Н. Афремов. В задачи кружка входили: 1) теоретическая разработка различных вопросов языкознания, поэтики, этнографии и других смежных дисциплин, изучение и критика новых научных методов; 2) собирание

нового, еще не учтенного и не подвергнутого научному обследованию материала. «Особое внимание уделено диалектологии и этнографии Моск. губ. и самой Москвы. В течение 1915 и 1916 годов Лингвистический кружок организовал ряд экскурсий по Московской губ. (у.у. Верейский, Дмитровский, Звенигородский, Серпуховской). Отчеты об этих поездках см. в отчетах Академии Наук по 2-му отделению и в этнограф. обозрении. <...> Предметы материальной культуры, собранные в поездках, переданы в Румянцевский музей. Кружком составлен проект программы для собирания особенностей московского говора. Ряд этнографических и диалектологических экспедиций совершен членами кружка и в другие губернии России. Так, члены кружка Богатырев, Шергин и Яковлев собрали обильный материал в Архангельской губ., Яковлев и Шиллинг в Вологодской губ., Афремов в Курской губ., Афремов и Свешников в Рязанской губ., Богатырев и Яковлев в Саратовской губ., Дингес в Самарской губ.»[1026].

Накопленный в результате этих поездок этнографический и диалектологический материал в виде рефератов докладывался в Московской диалектологической комиссии и этнографическом отделении Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Впоследствии (1918) «кружок представил Московской диалектологической комиссии проект издания диалектологического атласа, по примеру атласов, существующих на Западе»[1027]. Работы членов МЛК, связанные с диалектологическими, этнографическими и фольклорными материалами, продолжались и впоследствии, так как эти работы с самого начала были положены в основание деятельности кружка. Но, как уже отмечалось в главе об ОПОЯЗе, начиная с 1914—1915 годов среди молодых филологов Петрограда, в том числе и во вполне академическом Пушкинском семинарии, происходила переориентация научных интересов с изучения содержания литературных произведений на изучение их формы. Не остались в стороне от этого увлечения и молодые филологи, входившие в МЛК. Здесь прежде всего необходимо выделить Р. Якобсона, который к этому времени сблизился с футуристами, причем с наиболее радикальными из них. В 1914—1915 годах он общался и переписывался с В. Хлебниковым и А. Крученых, обсуждал с ними вопросы поэзии[1028], сам создавал заумные тексты, некоторые из которых были опубликованы. Так, в «Заумной гниге» Алексея Крученых, вышедшей в конце 1915 года (на обложке — 1916), под псевдонимом Алягров был опубликован заумный текст Р. Якобсона, а в 1916—1917-х он входил в общество «Супремус», группировавшееся вокруг К. Малевича. Эти художественные увлечения не могли не отразиться на его научном мировоззрении.

Как вспоминал позднее Р. Якобсон, «однажды, в самом начале семнадцатого года, я предложил Эльзе <Каган, в замужестве Триоле, младшая сестра Л.Ю. Брик. — *А.К.*> пойти в театр Комиссаржевской. <...> Она сказала: "Хорошо, но надо переодеться. А ты тут пока почитай". И мне попали в руки две книжки, которые обе меня потрясли. Одна была — первый "Сборник по теории поэтического языка", который глубоко совпадал с тем, что я делал и писал в то время, не печатая. У меня

была статья прямо о заумном языке. Я знал перед этим "Воскрешение слова" Шкловского, которое мне не понравилось. А этих я совсем не знал — что у них такие сборники и что к этому имеет отношение Ося Брик, с которым я почти не был знаком. <...> Вторая книжка была первое, цензурное издание "Флейты-позвоночника", но со вставками от руки. И это на меня произвело большое впечатление. <...> Вскоре после того как мне попали в руки эти две книжки, я уехал в Петроград, в середине января семнадцатого года. Эльза дала мне письмо к Лиле. Улица Жуковского, где они жили, была недалеко от вокзала, я, приехав, пошел прямо к ним и остался там, кажется, пять дней. Меня не отпускали. Ходил только в университет, на лекции Шахматова. В частности, Эльза [в своем письме] просила, чтобы меня заставили читать мой перевод "Облака" на французский язык. Я читал, и им очень понравилось. Потом пришел Маяковский, и я ему читал. Он заставлял меня читать много раз <...>» [1029]. Вскоре Эльза записала в дневнике: «Вернулся Рома из Петербурга, и, к сожалению, тоже уже бриковский» [1030].

По-видимому, из опоязовских работ наиболее близкими членам МЛК, в виду их исключительно лингвистической ориентации, были статьи Е. Поливанова о различиях языков практического и поэтического. Именно этот аспект подчеркивал Р. Якобсон, утверждавший, что «развитие теории поэтического языка будет возможно лишь тогда, когда поэзия будет трактоваться как социальный факт, когда будет создана своего рода поэтическая диалектология. <...> С этой точки зрения поэтические диалекты одной зоны, тяготеющие к культурному центру другой, подобно говорам практического языка, можно подразделить на диалекты переходные, усвоившие от центра тяготения ряд канонов, диалекты с намечающейся переходностью, усваивающие от центра тяготения известные поэтические тенденции, и смешанные диалекты, усваивающие отдельные инородные факты, приемы. Наконец, необходимо иметь в виду существование архаических диалектов с консервативной тенденцией, центры тяготения коих принадлежат прошлому» [1031]. По воспоминаниям Б.В. Горнунга, «резкая революционность взглядов, вызвавшая толки и пересуды в университетских кругах, была на первых порах проявлена кру[жком] только в том, что им одновременно с петербургским "Обществом изучения поэтического языка" (ОПОЯЗ) была выдвинута проблема лингвистической поэтики или точнее — поэтики как чисто лингвистической дисциплины. В области же остальных отделов лингвистики занятия кружка шли вначале в более или менее традиционных рамках» [1032]. Впоследствии, акцентируя различие точек зрения МЛК и ОПОЯЗа, Р. Якобсон пояснял: «В то время как Московский лингвистический кружок исходит из положения, что поэзия есть язык в его эстетической функции, петроградцы утверждают, что поэтический мотив далеко не всегда является развертыванием языкового материала» [1033].

К концу февраля 1919 года членами МЛК формально состояли 16 человек: Ф.Н. Афремов, Л.И. Базилевич, П.Г. Богатырев, А.А. Буслаев, Г.О. Винокур, Б.В. Горнунг, Г.Г. Дингес, И.Л. Кан, В.И. Нейштадт, С.О. Рогозин, О.Б. Румер, П.П. Свешников, Б.В. Шергин, Е.М. Шил-

линг, Р.О. Якобсон, Н.Ф. Яковлев[1034]. Однако в заседаниях кружка многие из них (Афремов, Базилевич, Дингес, Кан, Рогозин, Шергин, Шиллинг) по разным причинам не участвовали совсем, а Румер присутствовал лишь на одном заседании. В то же время, начиная с апреля 1919 года, активное участие в работе МЛК приняли О. Брик, М. Петерсон, Ю. Соколов, Ф. Вермель, а впоследствии Б. Кушнер, М. Кенигсберг, А. Ромм, Б. Томашевский, Б. Ярхо, С. Бобров и др.

До апреля 1919 года заседания МЛК были редки, и сколько-нибудь существенных сведений о них не найдено. Единственное заседание этого периода, о котором имеются упоминания, было посвящено докладу В.И. Нейштадта «Об источниках пушкинского "Царя Никиты"» и состоялось, по-видимому, осенью 1918-го[1035]. Затем после полугодового перерыва кружок возобновил свою деятельность. Заседания проходили в помещении МЛК (Лубянский проезд, д. 3, кв. 10) — бывшей квартире родителей Р.О. Якобсона, которая после их отъезда в Ригу была передана кружку[1036]. Эти заседания, на которых заслушивались и обсуждались доклады, стали основной формой работы МЛК. С 5 апреля 1919 по 21 февраля 1920 года состоялось 36 заседаний.

*5 апреля 1919:* доклад Н.Ф. Яковлева «Русская историческая лирика XVI — XVII веков». Присутствовали Р.О. Якобсон, Ю.М. Соколов, Б.М. Соколов, А.А. Буслаев, П.П. Свешников, Г.О. Винокур, Е.М. Шиллинг. В прениях участвовали Ю. Соколов, Б. Соколов, Р. Якобсон[1037].

*12 апреля 1919:* доклад О.М. Брика «О поэтическом эпитете». Присутствовали В.И. Нейштадт, Г.О. Винокур, Р.О. Якобсон, А.А. Буслаев, П.П. Свешников, И.Н. Розанов. В прениях участвовали Г. Винокур, В. Нейштадт, А. Буслаев, Р. Якобсон, И. Розанов[1038].

*20 апреля 1919:* доклад П.Г. Богатырева «О народных анекдотах». Присутствовали О.М. Брик, А.А. Буслаев, Г.О. Винокур, В.И. Нейштадт, П.П. Свешников, Р.О. Якобсон. В прениях выступали В. Нейштадт, Р. Якобсон, А. Буслаев, О. Брик, Г. Винокур[1039].

*25 апреля 1919:* два доклада П.Г. Богатырева «О "Гусаре" Пушкина» и «Труд Познанского о заговорах». Присутствовали О.М. Брик, Г.О. Винокур, Г.Д. Гурьян[1040], В.И. Нейштадт, Р.О. Якобсон. В прениях по первому докладу выступали О. Брик, В. Нейштадт, Г. Винокур, Р. Якобсон; по второму — О. Брик, Р. Якобсон, В. Нейштадт[1041].

*2 мая 1919:* доклад С.Б. Гурвиц-Гурского «О сокращениях в заводской терминологии (на материале одного предприятия)». В прениях выступили Р. Якобсон, П. Богатырев, В. Маяковский[1042].

*11 мая 1919:* доклад Р.О. Якобсона «О поэтическом языке произведений Хлебникова». Присутствовали П.Г. Богатырев, О.М. Брик, Л.Ю. Брик, А.А. Буслаев, В.А. Буслаев, Ф.М. Вермель, Г.О. Винокур, В.И. Нейштадт, О.Б. Румер, П.П. Свешников. В прениях принимали участие П. Богатырев, О. Брик, А. Буслаев, Ф. Вермель, Г. Винокур, В. Нейштадт[1043].

*17 мая 1919:* сообщение Ю.М. Соколова о современных народных легендах и частушках, связанных с текущими событиями. Присутствовали П.Г. Богатырев, О.М. Брик, А.А. Буслаев, В.А. Буслаев, Г.О. Ви-

нокур, Б.В. Горнунг, В.И. Нейштадт, М.Н. Петерсон, П.П. Свешников, Р.О. Якобсон. В прениях участвовали Р. Якобсон, О. Брик, М. Петерсон, Б. Горнунг, А. Буслаев, П. Богатырев, В. Нейштадт[1044].

*20 мая 1919:* общий доклад П.Г. Богатырева, Г.О. Винокура, Р.О. Якобсона, А.А. Буслаева и О.М. Брика «Опыт формального анализа повести Гоголя “Нос”». Присутствовали О. Брик, П. Богатырев, В. Нейштадт, Б. Горнунг, Г. Винокур, Р. Якобсон, Н. Яковлев. В обсуждении участвовали Н. Яковлев, О. Брик, П. Богатырев, А. Буслаев, Р. Якобсон, Г. Винокур[1045].

*23 мая 1919:* продолжение сообщения Ю.М. Соколова о современных народных легендах. Присутствовали Р.О. Якобсон, Г.О. Винокур, В.И. Нейштадт, Ф.М. Вермель, О.М. Брик, Г.Д. Гурьян, П.П. Свешников, Б.В. Горнунг. В обсуждении участвовали О. Брик, В. Нейштадт, Р. Якобсон, Г. Винокур, Ф. Вермель[1046].

*Между 23 мая и 8 июня 1919:* доклад О.М. Брика «О стихотворном ритме»[1047].

*8 июня 1919:* доклад Б.В. Томашевского «О пятистопном ямбе Пушкина». Присутствовали О.М. Брик, А.А. Буслаев, В.А. Буслаев, Ф.М. Вермель. Г.О. Винокур, Л.И. Винокур, Р.Н. Гринберг, В.И. Нейштадт, М.Н. Петерсон, А.И. Ромм, Р.О. Якобсон, Б.И. Ярхо. В обсуждении принимали участие О. Брик, М. Петерсон, Ф. Вермель, А. Буслаев, Р. Якобсон[1048].

*19 июня 1919:* доклад Б.И. Ярхо «Трохаические тетраметры в каролингских ритмах». Присутствовали Ф.М. Вермель, А.А. Буслаев, А.И. Ромм, О.М. Брик, С.П. Бобров, Б.В. Томашевский, Р.Н. Гринберг, П.П. Свешников, Р.О. Якобсон, М.М. Кенигсберг, Г.О. Винокур, Б.В. Горнунг. В прениях участвовали О. Брик, С. Бобров, М. Кенигсберг, Б. Томашевский, Р. Якобсон[1049].

*21 июня 1919:* присутствовали О.М. Брик, А.А. Буслаев, Г.О. Винокур, П.П. Свешников, Р.О. Якобсон. Слушали сообщение Р. Якобсона о положении дел с издательством кружка. Постановили: предложить О. Брику и Р. Якобсону, не дожидаясь окончательного утверждения сметы в Наркомпросе, представить редакционной коллегии кружка проект первого выпуска «Трудов Лингвистического кружка»; редакционную коллегию считать состоящей из О. Брика, А. Буслаева, Г. Винокура, П. Свешникова и Р. Якобсона. На сообщение Р. Якобсона о предложении кружку участвовать в «Научных новостях» Книжного центра постановили предложение принять. Слушали новую редакцию устава кружка, составленную Г. Винокуром. Устав в новой редакции приняли с теми исправлениями и дополнениями, которые были высказаны на заседании. Б.В. Томашевский и Б.И. Ярхо единогласно выбраны членами МЛК[1050].

*Между 21 и 28 июня 1919:* доклад Б.А. Кушнера «Элементы звучания»[1051].

*28 июня 1919:* доклад С.П. Боброва «Об установлении влияний». Присутствовали А.С. Блох, О.М. Брик, В.А. Буслаев, Г.О. Винокур, Л.И. Винокур, Ф.М. Вермель, Р.О. Якобсон, Пятикрестовский, Е.Н. Кон-

шина, А.И. Ромм, Б.В. Томашевский, Раппопорт, П.П. Свешников. В обсуждении участвовали О. Брик и Р. Якобсон [1052].

*1 июля 1919:* доклад Б.И. Ярхо «О созвучиях в трохаических тетраметрах». Присутствовали Р.О. Якобсон, А.А. Буслаев, П.П. Свешников, Б.В. Томашевский, Г.О. Винокур. В обсуждении приняли участие Г. Винокур, А. Буслаев, Б. Томашевский, Р. Якобсон [1053].

*10 июля 1919:* доклад В.Б. Шкловского «История романа». Присутствовали Г.О. Винокур, А.А. Буслаев, Б.В. Томашевский, Ф.М. Вермель, А.С. Блох, К.А. Уманский, О.М. Брик, А.И. Ромм, Р.О. Якобсон. В обсуждении участвовали О. Брик, Р. Якобсон, А. Буслаев, А. Ромм [1054].

*1 сентября 1919:* доклад В.Б. Шкловского «Сюжетосложение в кинематографическом искусстве». Присутствовали Б.В. Томашевский, А.А. Буслаев, Л.А. Гринкруг, Л.И. Винокур, Г.О. Винокур, Е.Н. Коншина, Р.О. Якобсон, А.И. Ромм, М.М. Кенигсберг, О.М. Брик. В обсуждении участвовали Г. Винокур, О. Брик, Б. Томашевский, Р. Якобсон. Перед докладом Р. Якобсон огласил план совместного издательства МЛК с петроградской группой филологов, работавших в «Сборниках по теории поэтического языка». Закрытой баллотировкой В.Б. Шкловский был единогласно избран в члены МЛК [1055].

*23 сентября 1919:* доклад Р.О. Якобсона «Образчик научного шарлатанства» (по поводу «Науки о стихе» В. Брюсова). Присутствовали А.А. Буслаев, П.П. Свешников, Г.О. Винокур, С.П. Бобров, О.М. Брик, А.С. Блох, Б.В. Томашевский, Б.Л. Пастернак, А.И. Ромм, Л.Ю. Брик, В.В. Маяковский, Г.Д. Гурьян, Е.Г. Гурьян, Д.Н. Ушаков, П.Г. Богатырев, Е.Н. Коншина, Б.И. Ярхо. В обсуждении участвовали О. Брик, С. Бобров, Б. Томашевский [1056].

*3 октября 1919:* доклад А.А. Буслаева «Из синтаксической методологии» (J. Ries “Was ist Syntax?”). Присутствовали М.Н. Петерсон, П.Г. Богатырев, М.М. Кенигсберг, А.И. Ромм, В.И. Нейштадт, Ю.М. Соколов, Г.О. Винокур, А.С. Блох, Р.О. Якобсон. В обсуждении участвовали М. Петерсон, Р. Якобсон [1057].

*18 октября 1919:* доклад С.П. Боброва «О поэтическом языке Брюсова». Присутствовали Р.О. Якобсон, Б.В. Томашевский, А.А. Буслаев, П.П. Свешников, М.Н. Петерсон, Сапожникова, Е.А. Мейер, Г.О. Винокур, П.Г. Богатырев, М.М. Кенигсберг, Р.О. Шор. В обсуждении участвовали М. Петерсон, П. Богатырев, Р. Якобсон.

Р. Якобсон сообщил о рецензии В.И. Иванова [1058] на его статью «Брюсовская стихология и наука о стихе», огласил свою контррецензию и просил у кружка моральной поддержки для защиты своих положений в Отделе научной литературы. Собрание постановило делегировать О.М. Брика на заседание филологической секции, где будет разбираться дело Р. Якобсона. В члены МЛК избраны Б.А. Кушнер и С.П. Бобров [1059].

*25 октября 1919:* доклад О.М. Брика «Четырехстопные хореи с дактилическими окончаниями». Присутствовали Г.О. Винокур, Р.О. Якобсон, П.Г. Богатырев, Раппопорт, А.С. Блох, А.А. Буслаев, П.П. Свешников, В.И. Нейштадт, Б.В. Томашевский, Сапожникова, П.Н. Сакулин,

А.И. Ромм, В.В. Маяковский, Л. Ю. Брик. В прениях принимали участие А. Буслаев, П. Сакулин, Р. Якобсон, Б. Томашевский, Г. Винокур[1060].

*28 октября 1919 (?):* доклад Б.В. Томашевского «Буало и Пушкин». Присутствовали П.Г. Богатырев, А.А. Буслаев, Г.О. Винокур, В.И. Нейштадт, М.А. Петровский, А.И. Ромм, Р.О. Якобсон. В обсуждении доклада участвовали А. Буслаев, Р. Якобсон, В. Нейштадт[1061].

*1 ноября 1919:* доклад М.Н. Петерсона «О синтаксисе Ягича». Присутствовали О.М. Брик, А.А. Буслаев, Г.О. Винокур, Л.И. Винокур, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Д.Н. Ушаков, Р.О. Якобсон. В обсуждении участвовали А. Буслаев, Р. Якобсон. М.Н. Петерсон избран в члены МЛК[1062].

*9 декабря 1919:* доклад С.Я. Мазэ «Из истории ашкиназского наречия еврейского языка». Присутствовали П.Г. Богатырев, О.М. Брик, А.А. Буслаев, Г.О. Винокур, Б.В. Томашевский, Р.О. Якобсон. В обсуждении участвовали Р. Якобсон, А. Буслаев, О. Брик. Председатель МЛК Р. Якобсон поднял вопрос о приведении в порядок библиотеки кружка. Решено было просить всех членов помочь в этом деле, так как единолично справиться с этим невозможно. Библиотекарем избран Г. Винокур. Председатель предложил организовать при кружке бюро труда, которое было бы занято организацией и распределением филологической работы, имеющейся в различных учреждениях, между членами кружка. В состав бюро избраны О. Брик, Р. Якобсон, Г. Винокур, А. Буслаев, П. Богатырев. Председателем бюро назначен О. Брик.

О. Брик предложил устроить ряд открытых заседаний МЛК с целью популяризации тех положений, к которым пришел кружок на своих занятиях. Предложение было отклонено как несвоевременное и вызывающее целый ряд затруднений и неудобств[1063].

*19 декабря 1919:* доклад Б.А. Кушнера «О языках малых народностей и языковой политике». Присутствовали Д.Е. Аркин, А.А. Буслаев, Г.О. Винокур, Р.О. Якобсон. В обсуждении принимали участие А. Буслаев, Д. Аркин, Г. Винокур, Р. Якобсон[1064].

*23 декабря 1919:* доклад О.М. Брика «Проблема пролетарской поэзии». Присутствовали А.С. Блох, Л.Ю. Брик. А.А. Буслаев, Г.О. Винокур, И.Г. Голанов, Р.Н. Гринберг, Л.А. Гринкруг, М.М. Кенигсберг, В.В. Маяковский, В.И. Нейштадт, И.Н. Розанов, А.И. Ромм, Н.Н. Пунин, Ю.М. Соколов, Б.В. Томашевский, М.Д. Эйхенгольц, Р.О. Якобсон. В обсуждении принимали участие Ю. Соколов, М. Эйхенгольц, А. Буслаев, И. Голанов, Р. Гринберг, М. Кенигсберг, Р. Якобсон, Н. Пунин[1065].

*Начало января 1920:* доклад П.Г. Богатырева «О композиции народных анекдотов»[1066].

*7 января 1920 (?):* доклад С.Я. Мазэ «Несколько еврейских этимологий». Присутствовали А.И. Ромм, М.М. Кенигсберг, Р.О. Якобсон, А.А. Буслаев, Г.О. Винокур, Б.В. Томашевский. В обсуждении участвовали А. Буслаев, Р. Якобсон, А. Ромм[1067].

*17 января 1920:* соединенное заседание МЛК и Московской диалектологической комиссии. Доклад Г.О. Винокура «Материалы Самойло-

вича по диалектологии Бельского уезда Гродненской губ.». Избрание Г. Винокура в члены комиссии[1068].

*Январь 1920:* чтение В.В. Маяковским поэмы «150 000 000». Присутствовали Р.О. Якобсон, А.Г. Меньшой (Гай), В.И. Нейштадт, Г.О. Винокур, А.А. Буслаев и др.[1069]

*7 февраля 1920:* сообщение Р.О. Якобсона о своей поездке с Г.О. Винокуром в Петроград и рассказ о впечатлениях от знакомства с филологической жизнью Петрограда[1070].

*13 февраля 1920:* присутствовали Р.О. Якобсон, А.И. Ромм, Б.В. Томашевский, А.А. Буслаев, М.М. Кенигсберг, О.М. Брик, Г.О. Винокур, Р.О. Шор, М.Н. Петерсон, Н.А. Оцуп, М.Л. Слонимский, В.И. Нейштадт. В связи с предстоящим отъездом председателя МЛК Р. Якобсона в Ревель его заместителем избран М. Петерсон. Членами президиума утверждены также А. Буслаев и О. Брик. О. Брик сделал заявление о возможности работы для членов кружка в ЛИТО Наркомпроса. Заявление принято к сведению. Г. Винокур сообщил программу юбилейного заседания кружка, которое состоится 29 февраля.

Доклад Б.В. Томашевского «О ритме пушкинской прозы». Из-за позднего времени прения по докладу отложены до следующего заседания[1071].

*15 февраля 1920:* присутствовали О.М. Брик, А.А. Буслаев, Г.О. Винокур, М.М. Кенигсберг, М.Н. Петерсон, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Б.В. Томашевский, В.Б. Шкловский, Р.О. Шор, Р.О. Якобсон. В прениях по докладу Б.В. Томашевского «О ритме пушкинской прозы» участвовали О. Брик, А. Буслаев, М. Петерсон, Р. Якобсон. Доклад В.Б. Шкловского «Речи Дон-Кихота»[1072].

*21 февраля 1920:* доклад В.Б. Шкловского «“Тристрам Шенди” Стерна». Присутствовали А.А. Буслаев, Г.О. Винокур, Л.И. Винокур, В.В. Маяковский, Т.М. Левит, А.И. Ромм, И.Н. Розанов, М.Н. Петерсон, Б.В. Томашевский. В прениях участвовали А. Буслаев, М. Петерсон, Г. Винокур, Т. Левит[1073].

*29 февраля 1920:* заседание посвящено 5-летнему юбилею кружка. Присутствовали В.И. Авдиев, И.И. Бернштейн, П.Г. Богатырев, А.А. Буслаев, Г.О. Винокур, Л.И. Винокур, Б.В. Горнунг, И.Г. Голанов, А.А. Грушка, М.М. Кенигсберг, С.Я. Мазэ, М.Н. Петерсон, М.А. Петровский, И.Н. Розанов, А.И. Ромм, Б.М. Соколов, Б.В. Томашевский, Д.Н. Ушаков, В.Б. Шкловский, Г.Г. Шпет.

Председатель М. Петерсон отметил роль МЛК как арены для молодых исканий в области филологических наук. А. Буслаев поделился с присутствовавшими своими воспоминаниями о первых днях деятельности кружка и отметил, что главная задача кружка — методологическая революция. Г. Винокур прочел отчет за последний год существования кружка. По его предложению решено было послать приветствие отсутствовавшему председателю Р.О. Якобсону. В. Шкловский произнес приветственное слово от имени петроградского Общества изучения теории поэтического языка (ОПОЯЗ) и отметил связь деятельности кружка с деятельностью футуристов в искусстве.

Затем М. Петерсон сделал доклад «Синтаксические взгляды Ф.Е. Корша». В обсуждении участвовали А. Буслаев, Г. Винокур, В. Шкловский[1074].

Согласно отчету, прочитанному Г. Винокуром, число действительных членов кружка с 5 апреля 1919 по 29 февраля 1920 года возросло с 16 до 26 человек. Среди новоизбранных сотрудников были О.М. Брик, В.А. Буслаев, Ю.М. Соколов, Б.В. Томашевский, Б.И. Ярхо, В.Б. Шкловский, Б.А. Кушнер, С.П. Бобров, М.Н. Петерсон и С.Я. Мазэ[1075]. Подводя итоги годовой работы, Г.О. Винокур подчеркивал ее этапный характер в жизни кружка:

> Хотя Кружок существует уже больше 5 лет, но работа его стала развертываться лишь после революции, и особенно в течение 1919 года. Общий поворот в течении русской жизни дал новые стимулы и Кружку, превратив его из полулегальной замкнутой студенческой корпорации в открытое общество молодых ученых. В течение 1919 года Кружок имел больше 30 заседаний, посвященных научным докладам, из которых каждый вносит или новые методы, или новые материалы в общее достояние науки. <...> С этого времени линия поведения Кружка обозначилась вполне определенно, как курс на революцию в области методологии филологических дисциплин. Самые, казалось бы, очевидные истины вчерашней филологии берутся кружком под сомнение, и общими силами воздвигается фундамент нового научного здания. И само собой понятно, что всегда присущее Кружку стремление к изучению живых современных явлений нашло себе сейчас широкое применение. Кружок уделяет большое внимание вопросам современной прикладной филологии и следит за новыми элементами в русском языке. Кружком подготовляется к опубликованию большое собрание материалов по вопросу о влиянии революции на русский язык; Кружок изучает современные неологизмы, сокращенные термины. Отражению революции в фольклоре были посвящены сообщения Ю.М. Соколова: «Легенды и частушки о современных событиях». Одной из основных своих задач Кружок считает разработку вопросов, связанных с языковой культурой, и в частности с языковой политикой. Таковым вопросам посвящены были доклады М.Н. Петерсона «Вопрос о введении латинского алфавита» (в связи с обращением Научного Отдела Наркомпроса)[1076], Б.А. Кушнера: «Языки малых народностей» (в связи с деятельностью Отдела Просвещения Нац. Меньшинств), О.М. Брика: «Проблема пролетарской поэзии»[1077].

Одновременно предпринимались попытки наладить издательскую деятельность МЛК. В начале сентября 1919 года членам кружка были заказаны несколько работ: П. Свешникову — по истории болгарского языка[1078], Г. Винокуру — по литовскому языку и общему синтаксису[1079], А. Буслаеву — по истории синтаксиса русского языка[1080], со сроком сдачи в январе—феврале 1920 года. Кроме того, МЛК обратился в Отдел научной литературы с ходатайством об издании сборника статей по диалектологии, который явился бы 9-м выпуском Трудов Московской диалектологической комиссии, и сборника статей по теории поэтического языка[1081]. Однако ни одно из этих начинаний не было осуществлено.

Нельзя не отметить тематическую разноплановость докладов, отражавшую широкий диапазон интересов, присущих членам МЛК, и более широкий круг изучаемых ими явлений по сравнению с ОПОЯЗом. Если ОПОЯЗ ограничивался изучением произведений искусства, то МЛК изначально был ориентирован на изучение языка в различных его функциях: и в практической, и в эстетической.

После юбилейного заседания кружка собрания продолжались по воскресеньям обычным порядком.

*7 марта 1920:* доклад историка В.И. Авдиева «Вера в магическую силу слова и имени в мировоззрении древних египтян». На заседании присутствовали П.Г. Богатырев, А.А. Буслаев, Г.О. Винокур, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, С.Я. Мазэ, М.Н. Петерсон, Н.С. Романовский. В обсуждении участвовали А. Буслаев и М. Петерсон[1082].

*14 марта 1920:* доклад философа Г.Г. Шпета «Эстетические моменты в структуре слова». Присутствовали В.И. Авдиев, А.С. Блох, П.Г. Богатырев, О.М. Брик, Г.О. Винокур, Б.В. Горнунг, И.Г. Голанов, В.Н. Каменев, М.М. Кенигсберг, Е.Н. Коншина, С.Я. Мазэ, Е.А. Мейер, М.Н. Петерсон, М.А. Петровский, Н.С. Романовский, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Б.В. Томашевский, Д.Н. Ушаков, Р.О. Шор. В прениях участвовали О. Брик, Д. Ушаков, М. Петерсон. По предложению председателя Г.Г. Шпет избран в члены МЛК[1083].

*21 марта 1920:* доклад А.А. Буслаева «К сюжетосложению “Идиота” Достоевского». Присутствовали И.И. Бернштейн, П.Г. Богатырев, Г.О. Винокур, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, Е.Н. Коншина, Б.А. Кушнер, Т.М. Левит, Е.А. Мейер, М.Н. Петерсон, М.А. Петровский, П.П. Свешников, Ю.М. Соколов, Б.В. Томашевский, Р.О. Шор. В обсуждении участвовали М. Кенигсберг, М. Петровский, Т. Левит, Г. Винокур, П. Богатырев, Р. Шор, М. Петерсон[1084].

*4 апреля 1920:* доклад Е.Н. Коншиной «История литературы как наука» (По поводу книги А.С. Архангельского «Введение в историю русской литературы»). Тезисы доклада: 1. История литературы в широком смысле — не наука, а целая система наук. 2. Науки эти распадаются на 2 группы: статические и динамические. 3. История литературы есть динамическая наука. 4. История литературы возможна как история отдельных литературных родов. 5. История художественной литературы разрабатывает вопросы эволюции художественных форм. 6. Необходимо различать методы исследования и методы изложения. 7. Особого метода исследования в истории литературы нет. 8. Методы изложения в истории литературы — исторические.

На заседании присутствовали П.Г. Богатырев, А.А. Буслаев, О.М. Брик, Г.О. Винокур, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, Е.А. Мейер, М.Н. Петерсон, И.Н. Розанов, М.А. Рыбникова, Ю.М. Соколов, С.А. Усиевич, Р.О. Шор, Г.Г. Шпет. В обсуждении доклада принимали участие О. Брик, Ю. Соколов, Г. Винокур, А. Буслаев, М. Кенигсберг, М. Петерсон, П. Богатырев, Г. Шпет[1085].

Следующее заседание в связи с приездом в Москву Р. Якобсона было решено устроить 7 апреля 1920 года. Однако сведений о том, состоялось ли в этот день заседание МЛК, не обнаружено. Между тем в годовом

отчете МЛК указаны два доклада Р. Якобсона «Научная жизнь западной Европы за годы войны и революции» и «О принципе самоопределения национальностей»[1086], которые он мог прочитать в кружке только в апреле—мае 1920 года во время своего пребывания в Москве. Согласно протоколам, заседание кружка с участием Р. Якобсона состоялось также в конце апреля.

*25 апреля 1920*: присутствовали П.Г. Богатырев, В.И. Авдиев, Г.О. Винокур, С.Я. Мазэ, М.М. Кенигсберг, Т.М. Левит, Р.О. Якобсон, Е.А. Мейер, Малицкий, С.А. Усиевич, А.И. Ромм, М.А. Петровский, Р.О. Шор, А.Г. Челпанов. По предложению Р. Якобсона обсуждался проект организации архива для собирания различных явлений в области современного живого языка и других явлений, связанных с языковой культурой и языковой политикой. Архив этот, по мысли Р. Якобсона и М. Кенигсберга, инициаторов проекта, должен временно заменить собой издание соответствующих научных бюллетеней, которые невозможно издать в настоящее время, и явиться собранием материалов для будущих публикаций. Архив должен включать отделы: 1) материалы по языку малых народностей и языковой политике, 2) материалы по языковой педагогике, 3) новые явления в области русского языка, 4) городской фольклор. Данный проект был принят собравшимися, и обязанности по его составлению распределились следующим образом: 1) материалы по языку малых народностей и языковой политике — Р. Якобсон (прибалтийские языки), С. Мазэ (еврейский язык), кроме того, было высказано пожелание привлечь к данной работе также Д. Ушакова и Г. Винокура как участников различных комиссий по данному вопросу; 2) языковая педагогика — М. Петерсон, О. Брик и Г. Винокур как лица, близко знакомые с деятельностью Наркомпроса; 3) материалы по новым явлениям в русском языке — Д. Ушаков, А. Буслаев, Р. Якобсон, Г. Винокур, Вл. Шкловский, С. Бернштейн, Б. Кушнер как лица, работающие в данной области, собирающие материал или имеющие возможность близко наблюдать данные факты; 4) городской фольклор — П. Богатырев. Хранение и заведование архивом было поручено Г. Винокуру.

Затем собрание заслушало доклад М.М. Кенигсберга «Заметки к композиции "Принцессы Брамбиллы" Э. Гофмана». В обсуждении приняли участие Р. Шор, М. Петровский, А. Буслаев, Р. Якобсон[1087].

В начале июня 1920 года Р. Якобсон уехал обратно в Ревель, а затем в Прагу. Вместе с ним на работу в русской дипломатической миссии в Ревеле уехал Г. Винокур. В работе МЛК наступил трехмесячный перерыв, и собрания возобновились лишь в августе 1920 года.

*11 августа 1920*: присутствовали О.М. Брик, А.А. Буслаев, Б.В. Горнунг, С.Я. Мазэ, А.И. Ромм, Н.Н. Соколов, В.И. Яковлева, Н.Ф. Яковлев. В повестку дня входило: 1) обсуждение плана работ кружка на ближайшее время, 2) обсуждение вопроса о возможности милитаризации или социального обеспечения студентов-лингвистов, 3) сообщение Н.Ф. Яковлева «Из методологии записи песен», 4) информация о письмах из Ревеля.

После выработки плана будущих заседаний МЛК председатель А.А. Буслаев предложил обсудить вопрос об активном выступлении членов кружка для борьбы с представителями оппозиционных течений и внес свой проект образования особого «ударного батальона» для этой цели. О.М. Брик возражал, говоря, что членам кружка после долгого перерыва в его работе необходимо прежде всего сорганизоваться внутри, и предложил поручить кому-либо из членов кружка собрать материал по вопросу о том, что делается сейчас в области изучения языка за пределами кружка. А. Буслаев предложил для этой цели А.И. Ромма и Т.М. Левита, которым было поручено узнать, что делается в университете, Отделе национальных меньшинств Наркомпроса, в учреждениях Наркомпроса и во Дворце искусств. Кроме того, постановили выяснить на следующем заседании, что сделано каждым членом кружка по изучению современного языкового сознания, во исполнение постановления, принятого на предыдущем (25 апреля 1920) заседании.

Н.Ф. Яковлев сделал доклад «Из методологии записи песен», записанных летом 1920 года в Саратове. В обсуждении участвовали О. Брик, А. Ромм, С. Мазэ, А. Буслаев[1088].

*19 августа 1920*: присутствовали А.А. Буслаев, Б.В. Горнунг, Т.М. Левит, В.И. Яковлева, Н.Ф. Яковлев. В связи с тем что никаких работ по составлению архива не проводилось, председатель А. Буслаев предложил на следующем заседании пересмотреть постановление кружка о собирании материалов по современному языковому сознанию. Затем собрание перешло к лабораторной работе по изучению особенностей детской речи на основе родительских дневников и записей, сделанных В.И. Яковлевой. Выступали А. Буслаев, Н. Яковлев, А. Ромм[1089]. Впоследствии Б. Горнунг охарактеризовал это заседание как скучнейшее[1090].

Между тем осенью 1920 года в университете вокруг М. Кенигсберга, А. Ромма и Б. Горнунга сложилась группа молодых филологов и философов (А.С. Керлик, Э.А. Коробкова, В.Я. Виленкина, Д.Е. Михальчи, С.Д. Богдановский и др.), занявшая активную позицию в общественной жизни университета и боровшаяся с другими университетскими группировками, в частности — с группой, возглавлявшейся И.Т. Цетлиным. Кроме того, на семинарии П.Н. Сакулина группа во главе с М. Кенигсбергом воевала как против самого руководителя семинария, так и против его приверженцев, отстаивавших социологическую точку зрения в изучении искусства[1091]. Одновременно члены этих университетских группировок посещали собрания МЛК, хотя и не приняли активного участия в его работе.

*17 октября 1920*: присутствовали Д.Е. Аркин, С.Д. Богдановский, О.М. Брик, А.А. Буслаев, В.Я. Виленкина, С.С. Гадзяцкий, Б.В. Горнунг, М.М. Докшина (?), М.М. Кенигсберг, Л.А. Косминская, Б.А. Кушнер, Д.Е. Михальчи, В.И. Нейштадт, М.Н. Петерсон, А.И. Ромм, М.И. Ромм, Седельников, С.А. Усиевич, Р.О. Шор, В.И. Яковлева.

Был поставлен вопрос об издании сборника статей о Достоевском в связи с его 100-летием, постановили передать в президиум кружка и

просить М.Н. Петерсона и М.А. Петровского принять в этом сборнике ближайшее участие.

По вопросу о приведении в порядок и пополнении библиотеки кружка постановили поручить заведование библиотекой В.И. Нейштадту и М.М. Кенигсбергу, но привлечь к работе весь состав кружка. В.И. Нейштадт поднял вопрос о библиотеке Р.О. Якобсона, на что А.А. Буслаев ответил, что это решить нельзя без него самого, и предложил сделать учет собственных книг членов кружка.

А.А. Буслаев сообщил о появлении двух книжек В. Шершеневича: перевода «Теория свободного стиха» Шарля Вильдрака и брошюры «2×2=5», связанной с работами В. Шершеневича 1914—1915 годов. Буслаев счел эти брошюры ниже всякой критики, но, ввиду возможного их влияния, предложил устроить заседание лабораторного характера, посвященное их разбору. В то же время предполагался «Литературный суд над имажинистами» под председательством Г.Г. Шпета и при участии В.Я. Брюсова, Т.М. Левита и др. А.И. Ромм считал, что после того, как в лабораторном заседании будут разобраны работы В. Шершеневича, надо пойти на этот «Суд». М.Н. Петерсон говорил, что выступать от имени кружка не следует даже и после лабораторного заседания. Принимается, что в следующее воскресенье вопрос о Шершеневиче будет обсуждаться на открытом заседании кружка[1092].

Были оглашены письма от Р.О. Якобсона и Г.О. Винокура.

О.М. Брик прочел доклад «О сценарии “Ревизора”». В обсуждении приняли участие Д. Аркин, А. Ромм, М. Кенигсберг, М. Ромм, А. Буслаев, Р. Шор, Б. Кушнер, В. Нейштадт, М. Петерсон[1093].

*24 октября 1920*: доклад Б.А. Кушнера «Современные слова, составленные из сокращений». Присутствовали С.Д. Богдановский, А.А. Буслаев, Б.В. Горнунг, Т.М. Левит, М.Н. Петерсон, А.И. Ромм, М.И. Ромм, И.Н. Розанов, С.А. Усиевич, Д.Н. Ушаков, В.Б. Шкловский. В обсуждении доклада принимали участие С. Богдановский, А. Буслаев, Б. Горнунг, М. Петерсон, А. Ромм, Д. Ушаков, В. Шкловский[1094].

По-видимому, 31 октября или 7 ноября 1920 года, в период пребывания в Москве В.Б. Шкловского, им был прочитан на заседании МЛК доклад «Оксюмороны у Анны Ахматовой»[1095].

*14 ноября 1920*: доклад Ю.М. Соколова «Опыт коллективной записи народного творчества». На этом же заседании переизбран президиум кружка[1096].

*5 декабря 1920*: присутствовали В.И. Авдиев, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, М.Н. Петерсон, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Ю.М. Соколов, Д.Н. Ушаков. Обсуждалась новая редакция устава кружка. Затем М. Петерсон прочел доклад «Паратаксис и гипотаксис». В прениях участвовали В. Авдиев, А. Буслаев, М. Кенигсберг, А. Ромм, Ю. Соколов[1097].

*21 декабря 1920*: присутствовали В.И. Авдиев, С.Д. Богдановский, А.А. Буслаев, В.Я. Виленкина, И.Г. Голанов, Б.В. Горнунг, О.М. Гурьян, В.М. Жирмунский, М.М. Кенигсберг, А.С. Керлик, О.А. Коган, Э.А. Коробкова, Д.Е. Михальчи, Е.А. Мейер, Н.Ф. Морошкин, М.Н. Пе-

терсон, М.А. Петровский, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Ю.М. Соколов, Б.В. Томашевский, С.А. Усиевич.

А. Буслаев сообщил о согласии Д.Н. Ушакова и В.К. Поржезинского быть почетными членами МЛК.

Сообщение М.Н. Петерсона «Об одном случае цветного слуха». В прениях принимали участие И. Голанов, В. Жирмунский, М. Кенигсберг, Н. Морошкин, М. Петровский, А. Ромм и Ю. Соколов.

А. Буслаев прочитал доклад «Некоторые наблюдения над слоговым словотворчеством», в котором приводил обширный материал из области сокращенных имен лошадей, употреблявшихся у коннозаводчиков. Автор счел свой доклад дополнением к докладу Б. Кушнера «О современных словах, составленных из сокращений», ставя своей целью показать, что сокращения на основе принципов, употребляемых теперь, встречались и в прежнее время. В обсуждении участвовали А. Ромм, М. Петровский, М. Петерсон, М. Кенигсберг, Ю. Соколов[1098].

*28 декабря 1920*: доклад В.М. Жирмунского «Валерий Брюсов и наследие Пушкина». Присутствовали Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, М.Н. Петерсон, А.А. Буслаев, П.Н. Сакулин, А.С. Керлик, М.А. Петровский, Н.Ф. Морошкин, Н.Ф. Бельчиков, А.И. Ромм, И.Т. Цетлин, И.Н. Розанов, М.А. Никитина (?), Р.О. Шор, С.А. Усиевич, С.Д. Богдановский, Б.В. Томашевский, В.Я. Виленкина, Т.Н. Жирмунская, Б.М. Соколов, Т.М. Левит, Д.Е. Михальчи, И.Г. Голанов. В обсуждении участвовали М. Петровский, П. Сакулин, А. Буслаев, А. Ромм, М. Кенигсберг[1099].

*23 января 1921*: открытое заседание МЛК. Собеседование о преподавании поэтики в высших учебных заведениях[1100].

*6 февраля 1921*: доклад М.М. Кенигсберга «Историко-литературные новинки “Задруги”» (По поводу книги Н.Н. Кононова «Введение в историю русской литературы» и сборника «Творчество Тургенева»). В обсуждении участвовали Р.О. Шор, Ю.М. Соколов, С.Я. Мазэ, Б.М. Соколов, М.А. Петровский, И.Н. Розанов, Н.Ф. Морошкин, А.А. Буслаев, А.И. Ромм, М.Н. Петерсон[1101].

*13 февраля 1921*: доклад П.Г. Богатырева «О формальных особенностях гоголевских комедий». Присутствовали О.М. Брик, С.С. Гадзяцкий, Б.В. Горнунг, И.А. Гуревич, О.М. Гурьян, М.М. Кенигсберг, О.А. Коган, С.Я. Мазэ, Д.Е. Михальчи, М.Н. Петерсон, Н.С. Романовский, А.И. Ромм, <Е.?> Синьковская, С.А. Усиевич, И.Т. Цетлин, Н.Ф. Яковлев. В обсуждении принимали участие О. Брик, Б. Горнунг, М. Кенигсберг, С. Мазэ, М. Петерсон, Н. Яковлев[1102].

*6 марта 1921*: доклад С.Я. Мазэ «Некоторые этимологии из профессионального языка еврейских музыкантов». Присутствовали А.А. Буслаев, С.А. Усиевич, О.А. Коган, Л.З. Мсерьянц[1103], Н.Ф. Яковлев, П.Г. Богатырев, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, С.Д. Богдановский, Б.В. Томашевский. В обсуждении доклада принимали участие П. Богатырев, А. Буслаев, Н. Яковлев, М. Кенигсберг.

Присутствовавшие были извещены о предстоящем публичном заседании кружка в воскресенье 13 марта в 12 часов дня в Большой ауди-

тории Психологического института, посвященном докладу Б.В. Томашевского «Наукообразие в изучении ритма поэтической речи»; назначено заседание президиума кружка в четверг 10 марта[1104].

*13 марта 1921* (12 часов дня): публичное заседание МЛК в Большой аудитории Психологического института Московского университета. Присутствовали П.Г. Богатырев, А.А. Буслаев, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, М.Н. Петерсон, А.И. Ромм, Б.В. Томашевский, Р.О. Шор и гости.

Председатель М.Н. Петерсон, открыв собрание, указал, что Московский лингвистический кружок решил устроить публичное заседание для того, чтобы некоторые вопросы, являющиеся предметом занятий кружка, в данном случае изучение поэтического ритма, получили возможность более широкого обсуждения, и предоставил слово Б.В. Томашевскому, который прочитал доклад на тему «Наукообразие в изучении ритма поэтической речи».

Программа доклада: 1. Даже представители старой науки признают необходимость изучения «формы» художественной речи. 2. Термин «форма» весьма неясен, так как идеологическое содержание художественных произведений вряд ли может считаться их эстетическим содержанием. 3. Это не колеблет самого факта нового подхода к художественным произведениям, обычно обозначаемого термином «формальное изучение». К сожалению, громче всего в этой области себя заявили «наукообразные». 4. «Наукообразие» — дилетантский подход, внешне имитирующий ученый жаргон. Частные примеры — книги Брюсова («Опыты», «Наука о стихе») и Белого (статья в «Горне» «О художественной прозе»). 5. У Брюсова не разграничена область научного познания от области технической регламентации. 6. Неясен план изложения, так как не проведены точные границы между изучаемыми сторонами стиха. 7. Материал не дифференцирован: а) ни исторически, б) ни по степени его распространенности. В связи с этим — любовь к трюкам, которые он пытается оправдать глубиною и экскурсами в область содержания. 8. Изложение номенклатурно и искусственно затруднено. Правила, сводимые к *трем*, излагаются как 46 самостоятельных «законов ритма». Примеры часто приводятся не на своем месте. 9. Исчисления гиперболичны и цифры далеко превосходят наблюдаемое в действительности. 10. Положенная в основание стихосложения «стопа» никак не определяется, так как в виде стопы допускается любое слогосочетание. 11. Стих никак не определен, ибо допускается сочетание любых стоп в любой последовательности. 12. Неопределенность усложняется еще введением понятия «ипостасы», т.е. произвольной замены одной стопы другой. Благодаря «ипостасе» стих часто интерпретируется так, что теряет всякую ритмичность. 13. Как пример сбивчивости изложения можно привести учение о цесуре, где приводится как особый случай «случайная» цесура, нарушающая все признаки цесуры, данные в определении. 14. Как вывод из брюсовской «науки» следует рассматривать его приемы по восстановлению по прозе Пушкина мнимых стихов. 15. Теми же приемами, что и Брюсов, Белый уничтожает различие между стихами и прозою. 16. В

основу ритмического анализа кладется та же таблица греческих стоп. 17. Белый видит в русской художественной прозе два рода ритма — дактило-хореический и ямбо-анапестический. Для этого ему надо доказать а) что междуударные интервалы сводятся к 1-му и 2-м слогам, б) что приступ прозаических периодов начинается однообразно или с ударения, или с неударяемых слогов. 18. Доказывая первое, Белый произвольно расставляет «дополнительные» ударения в словах и так же произвольно проклизирует и энклизирует[1105] слова. 19. Доказывая второе, Белый довольствуется введением термина «пауза» или «анакруса» для случаев, противоречащих тому или другому типу прозаического ритма. 20. По методу Белого, все ритмические и эвфонические явления можно наблюдать в заведомо нехудожественной речи, например в «Уставе клуба». 21. К изучению ритма следует подходить на иных основаниях: 1) изучать художественную речь, как живую речь; 2) пользоваться данными фонетики; 3) изучать стих, как принудительно организованную речь, сличая его с прозою; 4) строго проводить историческую точку зрения; 5) применять статистический метод массового наблюдения; 6) эвфонические явления изучать не как специфическую особенность стиха, а как свойство вообще художественной речи, обостренное в стихе; 7) придерживаться объективно-описательного характера изложения, а не нормативно-догматического.

В обсуждении доклада принимали участие М. Кенигсберг, А. Ромм и Р. Шор[1106].

*13 марта 1921* (6 часов вечера): годичное заседание МЛК. Присутствовали П.Г. Богатырев, А.А. Буслаев, Н.В. Волькенау, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, О.А. Коган, Д.Е. Михальчи, Л.З. Мсерьянц, М.Н. Петерсон, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Б.В. Томашевский, Д.Н. Ушаков.

Ученый секретарь МЛК Б.В. Горнунг прочитал отчет о деятельности кружка с 1 марта 1920 по 1 марта 1921 года, в котором указывалось, что за этот период состоялось 21 открытое заседание, на которых были прочтены 23 доклада и сообщения[1107]. Кроме перечисленных выше среди этих выступлений значились также доклады Б.В. Томашевского «О Брюсовском издании сочинений А.С. Пушкина» и Р.О. Шор «О сказках Э.Т.А. Гофмана». Точные даты заседаний, на которых они были прочитаны, выяснить не удалось. В том же году количество членов кружка достигло 31 человека: в течение года были избраны В.И. Авдиев, В.М. Жирмунский, М.М. Кенигсберг, Е.Н. Коншина, А.И. Ромм, Р.О. Шор и Г.Г. Шпет. Эти изменения в персональном составе МЛК вскоре привели к существенным переменам в его работе.

Закончилось годичное заседание кружка сообщением Д.Н. Ушакова, ознакомившего присутствовавших с неопубликованным докладом Ф.Е. Корша «Просодия русских слов в предложении». В прениях принимали участие П. Богатырев, А. Буслаев, Б. Горнунг, М. Петерсон, Б. Томашевский и А. Ромм.

Запланированный доклад С.Я. Мазэ «Система еврейской филологии» не состоялся из-за болезни докладчика[1108].

*20 марта 1921:* присутствовали П.Г. Богатырев, А.А. Буслаев, И.А. Гуревич, О.А. Коган, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Б.В. Томашевский, С.А. Усиевич, Р.О. Шор, В.И. Яковлева, Н.Ф. Яковлев. На заседание был приглашен собиратель и исполнитель народных песен П.Г. Ярков. Н.Ф. Яковлев познакомил присутствовавших с П.Г. Ярковым и рассказал о своей встрече с ним и о том, что было сделано П.Г. Ярковым в области собирания песенного материала. В процессе беседы П.Г. Ярков исполнил ряд песен и прокомментировал их[1109].

*29 марта 1921:* заседание президиума МЛК. Обсуждались текущие дела[1110].

*3 апреля 1921* (6 часов): закрытое заседание МЛК. Присутствовали П.Г. Богатырев, А.А. Буслаев, С.Я. Мазэ, Б.В. Горнунг, А.И. Ромм, Б.В. Томашевский, В.Б. Шкловский, Н.Ф. Яковлев.

П.Г. Богатырев сообщил о предложении Главполитпросвета заняться собиранием материала для изучения народного творчества и быта рабочих и крестьян. Постановили отложить окончательное решение до следующего закрытого заседания.

Слушали сообщение Н.Ф. Яковлева об организации этнографического подотдела МУЗО Наркомпроса с тремя секциями: собирания, изучения и пропаганды народно-музыкального творчества; а также предложение работы для членов МЛК. Постановили решить вопрос после того, как выяснится мнение кружка; отдельным членам кружка заготовить заявления о зачислении.

Обсуждение сообщения А.А. Буслаева о переговорах с Ю.М. Соколовым в ЛИТО отложили до следующего заседания, когда будет сам Ю.М. Соколов.

Доклад В.Б. Шкловского о положении с издательством ОПОЯЗа и предназначенных к печати работах Шкловского, Поливанова, Тынянова и др. и о сборнике современной глоссотехники приняли к сведению.

Ввиду выяснившихся в прениях некоторых разногласий по тактическим вопросам и необходимости срочно прийти к определенному решению по заслушанным сообщениям, было решено назначить очередное закрытое заседание на 4 апреля 1921 года в 4 часа дня в кабинете Буслаева в Историческом музее[1111].

*3 апреля 1921* (8 часов): открытое заседание МЛК. Доклад В.Б. Шкловского «Тема, образ и сюжет В.В. Розанова». Присутствовали П.Г. Богатырев, С.Д. Богдановский, О.М. Брик, А.А. Буслаев, В.Я. Виленкина, Б.Н. Граков, Б.В. Горнунг, Л.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, О.А. Коган, С.Я. Мазэ, В.В. Маяковский, Е.А. Мейер, Д.Е. Михальчи, И.Н. Розанов, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Ю.М. Соколов, Б.В. Томашевский, С.А. Усиевич, Д.Н. Ушаков, Р.О. Шор, Н.Ф. Яковлев, В.И. Яковлева. В обсуждении принимали участие П. Богатырев, О, Брик, Б. Горнунг, М. Кенигсберг, А. Ромм и Р. Шор[1112]. Во время прений возникли принципиальные разногласия между членами ОПОЯЗа (О. Брик, В. Шкловский) и членами МЛК, сказавшиеся во время последующих дискуссий.

*4 апреля 1921* (4 часа дня): закрытое заседание МЛК в Историческом музее. Присутствовали А.А. Буслаев, П.Г. Богатырев, Б.В. Горнунг, П.П. Свешников, Н.Ф. Яковлев, Ю.М. Соколов, А.И. Ромм. Доклад Ю. Соколова об организации подотдела фольклора ЛИТО Наркомпроса[1113].

*5 апреля 1921* (4 часа дня): закрытое заседание МЛК в Историческом музее. Присутствовали Н.Ф. Яковлев, А.А. Буслаев, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, А.И. Ромм. Доклад Н.Ф. Яковлева об организации этнографического подотдела МУЗО, распределение секций[1114].

*7 апреля 1921* (5 часов дня): доклад В.К. Поржезинского «Очередные задачи языкознания в России». Присутствовали П.Г. Богатырев, Н.И. Борисова, А.А. Буслаев, С.С. Гадзяцкий, О.И. Гапонова, И.Г. Голанов, Б.В. Горнунг, Л.В. Горнунг, И.А. Гуревич, М.М. Кенигсберг, О.А. Коган, С.Я. Мазэ, Е.А. Мейер, Е.П. Михини, Д.Е. Михальчи, Л.З. Мсерьянц, М.Н. Петерсон, М.М. Покровский, П.А. Расторгуев, А.И. Ромм, П.П. Свешников, М.В. Сергиевский, С.А. Усиевич, Д.Н. Ушаков, А.В. Чичерин, Р.О. Шор, В.И. Яковлева, Н.Ф. Яковлев. В обсуждении участвовали А. Буслаев, М. Кенигсберг, М. Сергиевский, М. Петерсон[1115].

*7 апреля 1921* (9 часов вечера): заседание на квартире Е.М. Шиллинга. Присутствовали А.А. Буслаев, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, П.Г. Богатырев, А.И. Ромм, С.Я. Мазэ, П.П. Свешников, Н.Ф. Яковлев, С.Г. Рыбаков, И.А. Гуревич, О.А. Коган, С.А. Усиевич. Объяснения Н. Яковлева о работе фонографа. Упражнения в записи фонограмм[1116].

*8 апреля 1921:* заседание президиума МЛК. Присутствовали А.А. Буслаев, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, А.И. Ромм. Доклад А.И. Ромма о необходимости разрешить до конца вопросы, возникшие во время прений по докладу Шкловского «Тема, образ и сюжет Розанова», главным образом ввиду разногласий, возникших между членами президиума, с одной стороны, и Бриком и Шкловским — с другой.

Постановили устроить в течение ближайших двух недель два заседания: 1. Чем отличается поэтическое произведение от непоэтического? (Поручить выработку тезисов Ромму и Буслаеву.) 2. Покрывается ли поэтика лингвистикою? (Поручить выработку тезисов Кенигсбергу и Горнунгу.)[1117]

*10 апреля 1921:* доклад С.Я. Мазэ «Система еврейской филологии». Присутствовали П.Г. Богатырев, А.А. Буслаев, Б.В. Горнунг, И.А. Гуревич, О.А. Коган, Д.Е. Михальчи, М.Н. Петерсон, А.И. Ромм, С.А. Усиевич, Д.Н. Ушаков, Н.Ф. Яковлев. В обсуждении принимали участие: А. Буслаев, М. Петерсон, П. Богатырев, Д. Ушаков, А. Ромм, Н. Яковлев, Б. Горнунг[1118].

*11 апреля 1921* (4 часа дня): распределение ближайших работ по этнографическому подотделу МУЗО[1119]. К работе привлечены Н.Ф. Яковлев (зав. секцией), П.Г. Богатырев, А.А. Буслаев, Б.В. Горнунг, С.Я. Мазэ, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Е.М. Шиллинг[1120].

*13 апреля 1921* (9 часов вечера): записи песен от Ф.Г. Гузякина[1121].

*14 апреля 1921*: доклад А.И. Ромма «Возможен ли критерий, отличающий поэтическую речь от непоэтической». Присутствовали Б.В. Гор-

нунг, И.Г. Голанов, С.А. Усиевич, М.М. Кенигсберг, О.А. Коган, П.Г. Богатырев, А.А. Буслаев, П.П. Свешников, О.М. Брик, И.А. Гуревич, С.С. Гадзяцкий, Н.Ф. Яковлев, В.Н. Каменев, В.И. Яковлева, С.Я. Мазэ, Д.Е. Михальчи, М.И. Ромм, Р.О. Шор, В.Я. Виленкина, Н.В. Волькенау, Б.А. Кушнер. В обсуждении участвовали О. Брик, А. Буслаев, Б. Кушнер, Р. Шор, С. Мазэ, П. Богатырев[1122].

*17 апреля 1921*: доклад Н.Ф. Яковлева «Элементы фольклора у Лермонтова» («Желанье», «Дары Терека»). В обсуждении участвовали А.И. Ромм, П.Г. Богатырев, Б.В. Горнунг, В.И. Нейштадт, М.М. Кенигсберг, О.М. Брик[1123].

*21 апреля 1921* (8 час. веч.): доклад П.Г. Богатырева «Какие нам нужны биографии»[1124].

*24 апреля 1921* (7 час. веч.): заседание президиума МЛК. Вопрос о поездках членов кружка за певцами для 3-го конгресса Коминтерна[1125].

*24 апреля 1921* (8 час. веч.): доклад П.Г. Богатырева «Опыт изучения заговоров» (повторения в заговорах). Присутствовали И.А. Гуревич, А.А. Буслаев, Н.Ф. Яковлев, Ю.М. Соколов, А.И. Ромм, Б.В. Горнунг, Д.Е. Михальчи, Н.С. Романовский, С.А. Усиевич, О.А. Коган. В обсуждении принимали участие А. Ромм, Н. Яковлев, Ю. Соколов, А. Буслаев[1126].

*4 мая 1921* (9 час. веч.): доклад Е.Д. Поливанова «Самодовлеющее значение функции конвергенции»[1127]. Прения.

*8 мая 1921:* доклад Е.Д. Поливанова «О мелодических явлениях, используемых для семантических целей в дальневосточных языках». Присутствовали О.М. Брик, Р.О. Шор, Е.А. Мейер, Б.А. Кушнер, П.Г. Богатырев, Н.Ф. Яковлев, А.А. Буслаев, А.И. Ромм, С.Я. Мазэ, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг. В обсуждении участвовали П. Богатырев, А. Буслаев, С. Мазэ[1128]. По окончании собравшиеся продолжили прения по докладу 4 мая.

*12 мая 1921* (7 $^1/_2$ час. веч.): заседание президиума МЛК. Текущие дела[1129].

*12 мая 1921* (9 час. веч.): доклады Н.Ф. Яковлева «Ингушский алфавит, составленный Мальсаговым с дополнениями докладчика» и «Звуковой состав ингушского языка» (часть 1. Сонорные и губные согласные)[1130].

*15 мая 1921* (6 час.): продолжение доклада Е.Д. Поливанова «Самодовлеющее значение функции конвергенции»[1131].

*22 мая 1921* (7 час.): доклад Н.Ф. Яковлева «Изучение ингушского языка и его родственные связи с чеченским, кабардинским и гушским»[1132].

*29 мая 1921* (7 час.): открытое заседание МЛК. Присутствовали Е.А. Беляев, П.Г. Богатырев, А.А. Буслаев, Б.В. Горнунг, И.А. Гуревич, Н.Н. Дурново, Е.Г. Зелинский, А.Ф. Земскова, Д.А. Земцова, О.А. Коган, С.А. Усиевич, Н.Ф. Яковлев, П.П. Свешников.

Н. Яковлев сделал краткое сообщение о песенном репертуаре Д.А. Земцовой, дал краткие биографические сведения о ней. Д.А. Земцова и А.Ф. Земскова исполнили ряд песен. Затем собрание перешло к текущим делам, постановив считать его частным совещанием, ввиду

того, что присутствовали только пять действительных членов кружка. Н.Н. Дурново дал согласие быть почетным членом кружка.

А.А. Буслаев сделал доклад о финансовом положении кружка, а также о намерении некоторых членов кружка открыть «Книжную филологическую лавку» под флагом МЛК. Целью таковой лавки должно было стать сосредоточение в Москве в одном месте купли-продажи филологических книг и снабжение провинции филологической литературой. Н.Н. Дурново сделал дополнительное сообщение, иллюстрировавшее бедственное положение провинциальных университетских центров, в частности Саратова, в получении филологических книг, особенно новых изданий. Открытие «Книжной лавки» было признано желательным.

А.А. Буслаев сообщил о неофициальном отказе М.Н. Петерсона быть председателем МЛК ввиду его частых отъездов из Москвы.

Следующее заседание кружка назначено на среду 1 июня в 7 часов вечера[1133].

*31 мая 1921* (5 час. дня): записи песен от Д.А. Земцовой[1134].

*1 июня 1921* (7 час. веч.): доклады Н.Ф. Яковлева «Родовой быт у ингушей» и С.Я. Мазэ «Литературная структура “Песни песней”»[1135].

*5 июня 1921* (6 час. веч.): общее собрание членов кружка[1136]. Присутствовали А.А. Буслаев, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, Н.Ф. Яковлев, П.Г. Богатырев, С.Я. Мазэ, О.А. Коган, П.П. Свешников, А.И. Ромм. Доклад А. Буслаева о работе кружка прошедшей зимой, значении этнографии, необходимости немедленной программной работы и дисциплине.

*10 июня 1921* (8 час. веч.): соединенное заседание Московской диалектологической комиссии и МЛК в канцелярии Исторического музея. Доклады Н.Н. Дурново «*Кье* и *ки* в Галицком евангелии 1144 г.» и Зернова «Из области акустических наблюдений над гласными»[1137].

В июне 1921 года Академический центр Наркомпроса обратился к кружку с приглашением принять участие в составлении издаваемого «Словаря русского литературного языка». В работе над словарем участвовали следующие члены МЛК: А.А. Буслаев (секретарь редколлегии), Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, Е.Н. Коншина, С.Я. Мазэ, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Р.О. Шор, Д.Д. Благой[1138].

*11 сентября 1921:* открытое заседание МЛК.

*15 сентября 1921:* открытое заседание МЛК.

В сентябре 1921 года в МЛК состоялся доклад А. Крученых «Об анальной эротике в русской поэзии (история “как”) и Ямудийной, главным образом, в звуковых сдвигах», вызвавший, по свидетельству докладчика, «оживленные прения среди молодых ученых»[1139].

*25 сентября 1921*: открытое заседание МЛК. Присутствовали Н.Н. Дурново, А.М. Пешковский, А.А. Буслаев, А.И. Ромм, Р.О. Шор, Б.В. Горнунг, М.Н. Петерсон, М.М. Кенигсберг, П.Г. Богатырев, С.А. Усиевич, С.Я. Мазэ. М. Кенигсберг прочитал протоколы двух предыдущих заседаний кружка (11 и 15 сентября 1921). По предложению председателя М. Петерсона эти протоколы пока не были утверждены и переданы на редакцию оппонентам. А.М. Пешковский единогласно избран действительным членом МЛК.

Сообщение А. Пешковского о формах единственного и множественного числа. В дискуссии участвовали Н. Дурново, М. Петерсон, М. Кенигсберг, П. Богатырев[1140].

*25 октября 1921* (6 $^1/_2$ час. веч.): открытое заседание МЛК. Доклад А.А. Буслаева «Программа дальнейшей деятельности Кружка (по материалам выработанным Президиумом)»: I. Вопросы философии, методологии и систематики лингвистики. II. Вопросы общей философии, методологии и систематики. III. Вопросы философии, методологии и систематики смежных с лингвистикою общественных наук. IV. Лингвистика и этнология[1141].

30 октября 1921 года кружок принял участие в чествовании профессора Д.Н. Ушакова по случаю двадцатилетия его ученой и преподавательской деятельности[1142].

В сведениях о дальнейших заседаниях МЛК имеются существенные лакуны, не позволяющие пока составить полную хронологию прочитанных докладов. Тем не менее, по имеющимся данным, деятельность кружка нисколько не ослабла.

*2 января 1922:* доклад Р.О. Шор «Применение психологического эксперимента в лингвистике». Присутствовали Н.Н. Дурново, А.А. Буслаев, С.Я. Мазэ, М.М. Кенигсберг, А.И. Ромм, О.И. Гапонова, Н.И. Жинкин, О.А. Коган. В обсуждении приняли участие Н. Дурново, С. Мазэ, Н. Жинкин, М. Кенигсберг, А. Буслаев[1143].

*18 января 1922* (7 $^1/_2$ час. веч.): открытое заседание МЛК. Повестка дня: 1. Баллотировка С.И. Бернштейна в действительные члены кружка. 2. Доклад Р.О. Шор «Изучение поэтики в работах В.Б. Шкловского». 3. Текущие дела[1144].

*17 февраля 1922:* присутствовали почетный член Н.Н. Дурново; действительные члены — А.А. Буслаев, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, А.И. Ромм, Р.О. Шор, Н.Ф. Яковлев; гости — С.Д. Богдановский, Л.И. Жирков, О.А. Коган.

Слушали: 1) об отказе Б.В. Горнунга от должности ученого секретаря; 2) о перевыборах президиума кружка; 3) о выборах О.А. Коган в сотрудники кружка. Решено было поставить все три вопроса на повестку годичного заседания кружка, каковое назначить на 6 марта 1922 года в 7 часов вечера; торжественную часть заседания начать с 9 часов вечера, поставив в его повестку отчет ученого секретаря о деятельности кружка за истекший отчетный год, воспоминания Л.И. Жиркова о Ф.Е. Корше и доклад Н.Ф. Яковлева об ингушской фонетике.

После этого на заседании был заслушан доклад Р.О. Шор «О реконструкциях фактов индоевропейского праязыка». В обсуждении приняли участие Н. Дурново, А. Буслаев, Л. Жирков, М. Кенигсберг[1145].

Согласно годовому отчету, за период с 1 марта 1921 по 1 марта 1922 года в кружке состоялись также доклады: С.И. Бернштейн «Декламация Блока», С.И. Бернштейн «Синтаксис Шахматова», Д.Д. Благой «О переделках И.С. Тургеневым стихотворений Фета», С.М. Бонди «Паузники у Блока», Г.Г. Дингес «О формах спряжения в частицах (по говору немцев Поволжья)», Н.Н. Дурново «О склонении в русском литера-

турном языке», Н.Н. Дурново «О статье Н.С. Трубецкого о судьбе сочетаний *ки* и *ди* в польском языке», Н.Н. Дурново «О статье С.О. Карцевского "Залоги в русском литературном языке"», Б.В. Томашевский «О "Гавриилиаде" Пушкина», Р.О. Шор «Повествовательная техника средневековой стихотворной новеллы», Р.О. Шор «К вопросу об эмоциональном тоне слова», Н.Ф. Яковлев «Опыт описательной фонетики кабардинского языка»[1146].

За прошедший год в действительные члены МЛК были приняты С.И. Бернштейн, Д.Д. Благой, А.М. Пешковский, Е.Д. Поливанов, и общее число членов кружка достигло 35 человек, не считая трех почетных членов. Эта цифра осталась максимальной в численности МЛК. В последующие годы, несмотря на некоторые изменения в персональном составе, численность кружка не возрастала.

Следует отметить также любопытную деталь: к началу 1922 года все основные деятели ОПОЯЗа формально вошли в состав МЛК. Обусловлено это было, видимо, тем обстоятельством, что за доклады и сообщения, сделанные на заседаниях кружка, выплачивались гонорары (по ставкам лекторов), входившие в общую смету расходов МЛК[1147]. В то же время деятельность ОПОЯЗа проходила в иных финансовых условиях и не субсидировалась Наркомпросом. Однако в начале 1922 года, в связи с переводом экономики на хозрасчет и общим сокращением субсидий на культуру, финансирование МЛК было приостановлено, что поставило кружок в трудное положение и привело к сокращению количества заседаний, а также к уменьшению числа прочитанных докладов. Так, если за период с 1 марта 1921 по 1 марта 1922 года в кружке были прочитаны 35 докладов, то за следующий период с 1 марта 1922 по 1 марта 1923-го их число сократилось до 16, а в дальнейшем и вовсе уменьшилось до 5. Эти цифры позволяют говорить о начавшемся весной 1922 года постепенном сужении деятельности и развале работы МЛК, причиной которых были, конечно, не только финансовые трудности, но и существенные научные разногласия, возникшие среди членов кружка. Фактически уже в течение 1921 года в МЛК сформировалось новое рабочее ядро, взгляды которого были резко оппозиционны ОПОЯЗу, футуристам, а также тому периоду в работе МЛК, когда его возглавлял Р. Якобсон. По воспоминаниям Б. Горнунга, новое рабочее ядро кружка составили представители «младшего поколения» филологов (М.М. Кенигсберг, С.Я. Мазэ и А.И. Ромм), к которым из «старших» примкнули А.А. Буслаев и Б. Горнунг. Именно эта группа захватила идейное руководство кружком[1148]. В течение 1921—1922 годов ее члены занимались под руководством философа-гуссерлианца Г.Г. Шпета изучением феноменологии языка, что и привело к изменению научных установок и коренной переоценке прежних позиций МЛК. Б. Горнунг вспоминал:

> В МЛК борьба против формализма началась еще в 1921 году, когда была получена из Праги книжка Р.О. Якобсона «Новейшая русская поэзия». Критика этой книги развернулась на ближайших докладах В.Б. Шкловского, О.М. Брика и Б.А. Кушнера (на разные темы, но каж-

дый раз с апелляциями к Р.О. Якобсону). Первоначально «антиформалистская» группа была довольно большой: она охватила всех членов кружка, кроме указанных трех (Б.В. Томашевский уже переехал в Петроград, Г.О. Винокур был еще за границей, а П.Г. Богатырев только что уехал туда) и тех лингвистов, которые интересовались лишь более эмпирическими проблемами (Н.Ф. Яковлев и Л.И. Жирков, уже тогда склонявшиеся к марризму, славист П.П. Свешников и др.).

В апреле 1921 года эта группа поручила А.И. Ромму сделать от ее имени доклад на тему «Существует ли объективный критерий для отличения поэтического языка от практического?». Однако в прениях по этому докладу выяснилось, что сам А.И. Ромм, С.Я. Мазэ, В.И. Нейштадт, Р.О. Шор и некоторые другие по ряду пунктов были согласны с Бриком—Шкловским—Кушнером, а не с наиболее решительными [их] критиками. Таким образом откололась группа трех непримиримых (А.А. Буслаев, М.М. Кенигсберг и я), которые, объединившись с несколькими членами распавшегося к этому <...> «Квартета»[1149] (именно с Н.И. Жинкиным и Н.Н. Волковым), образовали кружок «Ars magna», занявшийся не только теоретико-лингвистическими, но и общефилософскими вопросами.

Однако А.А. Буслаев и я входили в «Президиум МЛК», который в течение всего лета 1921 года занимался (по решению кружка, состоявшемуся раньше апреля) разработкою «Программы» деятельности кружка. Так как остальными членами «Президиума» были лица, в данном круге вопросов нейтральные (П.П. Свешников и Н.Ф. Яковлев), то мне и А.А. Буслаеву удалось составить «Программу» в резко «антиформалистическом» духе. На заседании, в котором участвовали Г.Г. Шпет, Н.И. Жинкин и Н.Н. Волков, активно подержавшие наши позиции, произошел полный раскол МЛК, и он зимою 1921/1922 г. собирался только для слушания специальных лингвистических докладов эмпирического характера[1150].

В рамках новых научных установок МЛК были подвергнуты жесткой критике футуристические симпатии Р.О. Якобсона. Так, Б.В. Горнунг в машинописном журнале «Гермес» (1922. № 1. Июль) утверждал, что в свете феноменологической эстетики «рушатся якобы научные теории, подпиравшие устои российского футуризма и созданные симпатизирующими ему учеными, фольклористами и дьялектологами <так!>. Симпатии ясны. Футуризм явился в литературу, по собственным заявлениям, "без роду, без племени", а генеалогические разыскания предков Хлебникова привели к русскому фольклору и говорам. Фольклористы были весьма польщены тем, что объекты их ученых занятий с задворок попадают в литературные салоны, и принялись подводить под художества доморощенных новаторов научный фундамент»[1151].

В рецензии на этот журнал также подчеркивалось: «Теоретические статьи первого номера направлены против футуристической "эстетики", производственного искусства и "формального метода в поэтике". Таковы статьи редактора журнала Б.В. Горнунга — "Hermes" и "Некоторые замечания по методологии поэтики" и статья М. Кенигсберга "Вырождение слова", рассматривающая футуризм как явление упадка искусст-

ва слова. Вторая из упомянутых статей Б. Горнунга выдвигает взамен формального метода принцип изучения стиля — стилистику. Возлагаются большие надежды на немецкий экспрессионизм, основывающийся на новейших философских течениях ("чистая логика" Гуссерля). Б. Горнунг склонен считать экспрессионистов предвестниками нового классического искусства, техническими подготовителями которого являются — по его мнению — стилизаторы типа М. Кузмина и акмеистов»[1152].

Рассмотрим эти события более подробно.

*6 марта 1922:* годичное заседание МЛК. Присутствовали почетный член Н.Н. Дурново; действительные члены А.А. Буслаев, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, В.И. Нейштадт, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Р.О. Шор, М.Н. Петерсон, Н.Ф. Яковлев; гости — Л.И. Жирков, О.А. Коган, С.А. Усиевич.

Новый президиум был избран в следующем составе: председатель кружка — А.А. Буслаев, зам. председателя — Б.В. Горнунг, ученый секретарь — А.И. Ромм, члены президиума — П.П. Свешников и Н.Ф. Яковлев. О.А. Коган единогласно избрана в сотрудники кружка и помощники ученого секретаря. Затем был оглашен отчет ученого секретаря о деятельности кружка за 1921—1922 годы.

Л.И. Жирков прочел доклад «Воспоминания о Ф.Е. Корше». По окончании доклада А. Буслаев выразил докладчику благодарность от имени кружка и отметил, что доклад особенно много дает для характеристики Ф.Е. Корша как педагога. Л.И. Жирков предложил прочесть доклад о стихотворных переводах Ф.Е. Корша с персидского. В этих переводах Ф.Е. Корш не только не стремился передать размер подлинника, но, наоборот, являясь представителем определенной литературной школы, опускал образы, под канон этой школы не подходящие. Анализ этих случаев представлял бы известный интерес. Кроме того, Л.И. Жирков предложил прочесть доклад о футуризме в произведениях старых персидских поэтов.

Доклад Н.Ф. Яковлева о фонетике ингушского языка за поздним временем был отложен на следующее заседание, назначенное на понедельник, 13 марта в 8 часов вечера[1153].

*8 марта 1922:* заседание президиума МЛК. Обсуждался вопрос об издательстве кружка[1154].

*13 марта 1922:* доклад Н.Ф. Яковлева «Фонетика ингушского языка». Примеры демонстрировались ингушом Белокиевым. Присутствовали почетный член Н.Н. Дурново, действительные члены А.А. Буслаев, Д.Д. Благой, М.М. Кенигсберг, М.Н. Петерсон, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Р.О. Шор. В обсуждении доклада приняли участие Н. Дурново, А. Буслаев, М. Петерсон, М. Кенигсберг[1155].

*19 марта 1922:* заседание президиума МЛК. Присутствовали А.А. Буслаев, Б.В. Горнунг, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Н.Ф. Яковлев.

Обсуждались вопросы, связанные с предполагавшейся издательской деятельностью кружка: о взаимоотношениях между официальной и фактической редактурой, как в общей редакции, так и по сериям, и о пересмотре выработанного на прошлых заседаниях проспекта издания кружка, в частности по вопросу о выделении фонетики.

Постановили: фактическая и официальная редактура должны совпадать. По вопросу о фонетике ввиду отсутствия в президиуме, как и в кружке, определенной точки зрения большинства, решили поручить Б.В. Горнунгу в возможно короткий срок (предположительно — через 2 недели) сделать в пленуме кружка вступление к беседе на тему «Взаимоотношение науки о языке и фонетики»; для большей свободы прений специалистов по философии на эту беседу не приглашать.

Для выяснения принципиальной позиции кружка в целом по вопросу об исторической точке зрения в лингвистике предложено А.А. Буслаеву войти по этому вопросу в переговоры с М.М. Кенигсбергом, с тем чтобы один из них сделал в пленуме кружка в возможно скором времени вступление в беседу на эту тему; из-за необходимости ввести кружок в курс философской постановки проблемы историзма вообще, пригласить на эту беседу специалистов-философов.

Слушали о желательности иметь специалиста-философа в составе общей редакции, а также в редакциях серий «Теоретические проблемы лингвистики» и «Методология науки о литературе». Ввиду того что голоса по этому вопросу разделились (два против двух при одном воздержавшемся), постановили на ближайшем заседании пленума кружка довести до его сведения разногласия по этому вопросу и просить от пленума указаний.

На ближайшем же заседании пленума кружка решено было информировать его обо всех постановлениях нового президиума, минуя детали; поручить информацию А. Буслаеву.

По причине позднего времени вопросы о пересмотре личных кандидатур в редакции по сериям отложили до следующего заседания президиума[1156].

*20 марта 1922:* заседание президиума МЛК. Присутствовали А.А. Буслаев, Б.В. Горнунг, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Н.Ф. Яковлев.

Продолжалось обсуждение вопросов, связанных с предполагавшейся издательской деятельностью кружка: о порядке пересмотра личных кандидатур в редакцию трудов кружка, как в общую, так и по сериям; о том, в какие редакции следует ввести философа в случае, если этот вопрос будет решен пленумом в положительном смысле, и о личной кандидатуре специалиста-философа (на случай положительного решения пленума по вопросу о введении такового в редакцию).

Постановили (двумя голосами при трех воздержавшихся) внести в пленум предложение об избрании Г.Г. Шпета, а также по редакциям: 1) общая редакция — А.А. Буслаев, П.П. Свешников, при положительном решении вопроса о философе — Г.Г. Шпет; 2) серия I: «Теоретические проблемы лингвистики» — А.А. Буслаев, П.П. Свешников, при положительном решении вопроса о философе — Г.Г. Шпет; 3) серия II: «Наука о литературе» (методология, исследования, материалы) — А.А. Буслаев, А.И. Ромм, при положительном решении вопроса о философе — Г.Г. Шпет, при отрицательном решении вопроса о философе — Н.Ф. Яковлев; 4) серия III: «Стих (исследования и материалы)» — Б.В. Томашевский, М.М. Кенигсберг, А.И. Ромм; 5) серия IV: «Иссле-

дования по языкам»: а) славянским — П.П. Свешников, б) индоевропейским, кроме славянских, — М.М. Кенигсберг, в) неиндоевропейским — Н.Ф. Яковлев, общее руководство серией — П.П. Свешников; 6) серия V: «Фонетика» — С.Я. Мазэ и Н.Ф. Яковлев; 7) серия VI: «"Искусственные" языки» — М.М. Кенигсберг. В случае если он откажется работать один, выставить кроме его кандидатуры и кандидатуру Б.В. Горнунга; 8) серия VII: «Критика и библиография» (по вопросам лингвистики, фонетики, науки о литературе и стиха) — Б.В. Горнунг и П.П. Свешников[1157].

*21 марта 1922:* открытое заседание МЛК. Присутствовали почетный член Н.Н. Дурново; действительные члены А.А. Буслаев, Д.Д. Благой, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, Б.А. Кушнер, С.Я. Мазэ, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Р.О. Шор, Н.Ф. Яковлев; гости — Д.Е. Михальчи, А.М. Селищев.

А. Буслаев сделал информационный доклад о работе нового президиума по выработке издательского плана кружка. После доклада были обсуждены намеченные вопросы: о плане издательства кружка, представленном президиумом, и о приглашении в редакцию издания кружка специалиста-философа.

Принцип организации издательства по сериям возражений не встретил. Б.А. Кушнер указал только, что деление на серии должно производиться в зависимости от имеющегося в портфеле кружка материала, а не от принципиальных соображений. Разъяснением А.А. Буслаева, что план издательства есть план работы кружка, и поэтому не следует бояться даже такого положения, когда выпуски одной серии будут следовать друг за другом через очень продолжительный период, и что кружок располагает материалом, позволяющим в течение года дать по выпуску каждой серии, — Б.А. Кушнер удовлетворился.

Из отдельных серий возражения вызвали: серия II (наука о литературе), серия III (стих), серия V (фонетика) и серия VI («искусственные» языки). Вопрос о серии V постановили отложить до специального заседания, посвященного фонетике и ее соотношению с наукой о языке. Против серии II высказывалась Р.О. Шор, находя, что вопросы науки о литературе, поскольку они выходят за пределы лингвистики, не входят в интересы кружка. Кроме того, Р.О. Шор возражала и против III серии (стих), полагая, что явление ритмики шире стиха, так как ритм проявляется и в прозе. На возражение А. Буслаева, что ритмика у́же стиха, так как стих есть система, определяемая не только явлениями ритма, но и особой мелодикой, фонетикой и т.п., — Р.О. Шор отвечала, что все эти явления существуют и вне стиха и должны рассматриваться всюду, где они проявляются. Помимо того, существуют промежуточные явления, когда нельзя установить, имеешь ли дело со стихом или с прозой.

Защищая выделение V и III серий, Б.В. Горнунг указал, что стих может быть определен с чисто языковой точки зрения, что и дает возможность выделить его из массы остальных языковых явлений. По отношению же к нестихотворным формам художественной речи это сде-

лать труднее, потому-то II серия и носит главным образом характер методологический. Поддерживая самостоятельность III серии, С.Я. Мазэ отметил, что, каковы бы ни были промежуточные явления, стих в общей своей массе может быть опознан и выделен. Д.Д. Благой заметил, что если II серия трактует вопросы методологические, а III — дает исследования по стиху, то для исследования прозы не остается места. А.А. Буслаев разъяснил, что в подзаголовке II серии словом «исследования» обозначены именно такие исследования, которые в III серию не входят, т.е. исследования по прозе.

Против особого выделения серии VI возражала Р.О. Шор, указав, что вопрос этот не настолько важен, чтобы выделять его в особую серию. Теоретические вопросы, связанные с «искусственными языками», могли бы освещаться в I серии, а конкретные исследования по таким материалам вошли бы в серию IV. Точка зрения Р.О. Шор была поддержана Н.Н. Дурново и С.Я. Мазэ. В защиту VI серии говорили А.А. Буслаев и М.М. Кенигсберг. Последний указал, что в эту серию войдут работы не только о языках типа эсперанто, но и обо всех вообще так называемых искусственных и произвольных явлениях в языке, начиная от советских словотворок («Главтоп» и пр.) и кончая, быть может, всяким вообще созданием слов. Вопросами этими занимается ряд членов кружка, так что материал для серии будет. А.А. Буслаев разъяснил, что выделение вопроса об «искусственных» языках в особую серию имеет полемическое значение. Необходимо решительно бороться против этого термина как пережитка органической теории языка. Именно с полемической целью слово «искусственные» взято в заглавии серии в кавычки.

При голосовании каждой из предложенных президиумом серий в отдельности все серии были собранием утверждены, кроме серии V (фонетика), обсуждение которой отложено.

Высказавшись за приглашение в редакцию специалиста-философа, А.А. Буслаев указал, что путь, на который выходит кружок, путь теоретического пересмотра основ лингвистики, требует большой осторожности в вопросах теории и методологии. Эмпирическое знание неразрывно связано с философией и общей методологией, и напрасно пытаются их разорвать. Собрание принципиально решило привлечь специалиста-философа при необходимости[1158].

*21 марта 1922:* пленарное заседание МЛК. Присутствовали Н.Н. Дурново, А.А. Буслаев, П.П. Свешников, Н.Ф. Яковлев, Л.И. Базилевич, Д.Д. Благой, С.П. Бобров, О.М. Брик, Ф.М. Вермель, Н.Н. Волков, Б.В. Горнунг, Н.И. Жинкин, Л.И. Жирков, М.М. Кенигсберг, Б.А. Кушнер, С.Я. Мазэ, Е.А. Мейер, В.И. Нейштадт, А.И. Ромм, А.К. Соловьева, Е.М. Шиллинг, Р.О. Шор, О.А. Коган, Д.Е. Михальчи, С.А. Усиевич, А.Г. Челпанов, А.М. Пешковский, Н.К. Пиксанов, А.М. Селищев.

Повестка дня: 1. Сообщение председателя МЛК А.А. Буслаева о заседаниях президиума МЛК 19 и 20 марта 1922 года. 2. Заявление членов МЛК А.А. Буслаева, Н.Н. Волкова, Б.В. Горнунга о порядке обсуждения дискуссионных вопросов, намеченных для обсуждения в пленарном заседании МЛК от <пропуск в тексте> сентября 1921 года.

3. Заявление членов МЛК С.Я. Мазэ, А.И. Ромма, П.П. Свешникова, Р.О. Шор и Н.Ф. Яковлева по тому же вопросу. 4. Утверждение состава общей редакции и редакций серий «Трудов МЛК». 5. Утверждение программы пленарных заседаний на апрель—июнь 1922 года.

Разногласия, накопившиеся в кружке и во всей полноте проявившиеся в ходе заседания, нашли отражение в подробном отчете[1159]:

> Председательствующий <Б.В. Горнунг> вносит предложение обсудить все 5 вопросов совместно и выносить по ним общее решение, мотивируя свое предложение тем, что при создавшейся в Кружке напряженной обстановке все вопросы оказались тесно связаны друг с другом и кардинальное разрешение всех необходимо для дальнейшей нормальной работы кружка.
>
> Предложение принимается единогласно.
>
> Представитель коллегии Госиздата проф. Н.К. Пиксанов предлагает не откладывать далее утверждение редакций «Трудов МЛК», так как иначе начало издания их в текущем году будет поставлено под угрозу.
>
> Слово предоставляется Председателю Кружка А.А. Буслаеву.
>
> А.А. Буслаев сообщил, что, в связи с предложением коллегии Госиздата печатать «Труды МЛК» в виде ряда серий, а также в связи с крайне затянувшимся выполнением решений пленарного заседания МЛК от сентября 1921 года, на котором обнаружились коренные принципиальные разногласия по ряду теоретико-методологических и организационных вопросов, Президиум МЛК имел два заседания (19 и 20 марта с. г.), длившиеся по 5—6 часов. Ни по одному вопросу Президиум не мог принять большинством голосов решения, которое могло бы быть вынесено на утверждение пленарного заседания. Результаты голосования по всем вносившимся предложениям были следующие:
>
> или 2 голоса *за* (включая Председателя) при 3-х воздержавшихся
>
> или 1 голос *за* при 2-х *против* (включая Председателя) при 2-х воздержавшихся.
>
> Поэтому Президиум Кружка выносит все вопросы, обсуждавшиеся им 19 и 20 марта с. г., на обсуждение пленарного заседания без вынесения на утверждение каких-либо своих решений.
>
> Эти вопросы следующие:
>
> 1) Следует ли проводить дискуссию о месте фонетики в системе лингвистических дисциплин до проведения дискуссии об историзме в лингвистике?
>
> 2) Следует ли проводить до лета текущего года кроме названных двух дискуссий также дискуссии о соотношении логики и грамматики и по вопросу о правомерности признания семантики особою лингвистическою дисциплиною?
>
> 3) Следует ли выделять в «Трудах МЛК» особую серию «Искусственные языки и искусственное в языке»?
>
> 4) Следует ли вводить в состав общей редакции «Трудов МЛК» и в состав редакций каких-либо их серий специалиста-философа?
>
> 5) Вне зависимости от решения предыдущего вопроса следует ли обращаться к действительному члену МЛК Г.Г. Шпету с просьбой войти в состав общей редакции «Трудов МЛК» и возглавить ее.

А.А. Буслаев сообщает, что все члены Президиума Кружка приняли решение выступить на настоящем пленарном заседании в качестве рядовых членов Кружка независимо от своих выступлений на заседаниях Президиума 19 и 20 марта, и предлагает после оглашения заявлений двух групп членов МЛК приступить сразу к обсуждению всех включенных в повестку вопросов.

Помощник секретаря МЛК, член-соревнователь О.А. Коган оглашает следующие заявления:

1) Заявление А.А. Буслаева, Н.Н. Волкова, Б.В. Горнунга, Н.И. Жинкина и М.М. Кенигсберга.

В заявлении предлагается организовать в самое ближайшее время беседу на тему «об историзме в лингвистике», поручив группе лиц, подписавших заявление, подготовку вступительного доклада, тезисы которого должны быть разосланы всем членам МЛК за три недели до заседания; предложить членам Кружка, живущим в Петрограде, в обязательном порядке прислать изложение своих взглядов на данный вопрос, если не могут приехать на заседание; вопросы, касающиеся системы лингвистических дисциплин, обсудить позднее, но до июня текущего года; организацию издания «Трудов МЛК» и утверждение состава редакций не откладывать и не связывать с обсуждением теоретико-методологических вопросов; при любом составе общей редакции вменить ей в обязанность предоставить членам МЛК полную свободу изложения любых научных и философских взглядов, так как МЛК фактически уже перестал быть организацией, объединяющей лиц, имеющих единое credo в области лингвистики и поэтики, какою он был в 1918—1920 гг., когда кружком руководил Р.О. Якобсон и, наряду с ним, руководящую роль в Кружке играли О.М. Брик, Б.А. Кушнер, В.В. Маяковский и В.Б. Шкловский, которые в настоящее время почти не участвуют в работе Кружка и взгляды которых в области поэтики сейчас не разделяются подавляющим большинством членов Кружка нынешнего состава; в области лингвистики и особенно в области философии языка, связанной с вопросами философии культуры и эстетики, среди остальных членов Кружка (исключая названных выше лиц, а также Б.В. Томашевского, Ю.Н. Тынянова и других членов Кружка, не являющихся лингвистами) распространены самые различные научные и философские взгляды, и потому «Труды МЛК» не могут быть органом какой-либо определенной группы, т.е. не могут быть «программным» изданием.

2) Заявление, подписанное С.Я. Мазэ, А.И. Роммом, П.П. Свешниковым, Р.О. Шор и Н.Ф. Яковлевым.

В заявлении предлагается в самое ближайшее время провести беседу на тему «О месте фонетики в системе лингвистических дисциплин» и «О положении семантики среди лингвистических дисциплин», поручив вступительные доклады представителям наиболее крайних точек зрения среди лингвистов — по первой теме Б.В. Горнунгу, по второй теме М.М. Кенигсбергу; обсуждение обеих тем провести в одном заседании или в серии заседаний, но после заслушания обоих докладов; обсуждение темы «Об историзме в лингвистике» провести позднее, но до июня текущего года; вопрос о составе редакций «Трудов МЛК» и их серий отложить до выяс-

нения принципиальных разногласий среди членов Кружка и степени их глубины; если эти принципиальные расхождения в собственно-лингвистических вопросах окажутся такими, что МЛК действительно перестал иметь единое научное лицо, то следует просить коллегию Госиздата издавать серию сборников по лингвистике и теории литературы не под маркою МЛК, но с предоставлением членам МЛК преимущественного права на публикацию в этих сборниках своих работ; в последнем случае коллегия Госиздата должна сама определить состав редакций (хотя бы и из состава членов МЛК), но публикация каких-либо программных статей от имени МЛК в этих сборниках должна быть исключена.

Представитель коллегии Госиздата проф. Н.К. Пиксанов заявляет, что для Госиздата одинаково приемлемы оба решения вопроса, т.е. предполагаемая серия сборников может быть и органом определенной научной группы, и обычным академическим изданием, допускающим публикацию трудов представителей различных научных направлений. Однако коллегия Госиздата ставит два обязательных условия: 1) вопрос о сериях и о составе редакций должен быть решен незамедлительно в окончательной форме и представлен на утверждение коллегии; 2) при любом составе редакций, в которые могут входить и лица, не состоящие членами МЛК, ка́к, например, профессора А.М. Пешковский и А.М. Селищев, уже давшие на это свое согласие, полную ответственность за все издание должна нести авторитетная советская организация, каковою коллегия Госиздата считает Московский Лингвистический Кружок, поскольку Лингвистическое общество при 1-м Московском Университете фактически перестало существовать и не может активно руководить изданием.

Поч<етный> чл<ен> МЛК Н.Н. Дурново и профессора А.М. Пешковский и А.М. Селищев высказываются за принятие программы, не связанной определенной системою научных взглядов, так как это даст возможность более широкого участия лингвистов в «Трудах МЛК», но считают, что этот вопрос должен быть решен самими членами Кружка без какого-либо давления со стороны, потому что до сих пор научное общественное мнение связывало с МЛК вполне ясную научную позицию, не допускавшую компромиссов.

Действ<ительный> член Д.Д. Благой, присоединяясь к только что высказанным мнениям, указывает на желательность выделения особой серии, посвященной теории литературы, в которой могли бы публиковаться работы литературоведов более широкого характера, выходящие за рамки поэтики в узком смысле.

Председательствующий напоминает, что вопрос, поднимаемый вновь Д.Д. Благим, подробно дебатировался на февральских пленарных заседаниях МЛК[1160] и что по вопросу о сериях принято решение, которое нет никаких оснований пересматривать и которое не имеет возражений со стороны коллегии Госиздата. Открытым был оставлен лишь вопрос о выделении серии «Искусственные языки и искусственное в языке»[1161], которая поддерживалась председателем коллегии Госиздата проф. О.Ю. Шмидтом, но встретила решительное возражение со стороны некоторых членов Кружка. Этот вопрос необходимо решить сегодня.

Председательствующий предлагает членам МЛК высказываться по всем пунктам принятой повестки.

Член-учредитель А.А. Буслаев говорит о том, что за последний год группа членов МЛК была тесно связана в своих повседневных научных занятиях с группой философов и психологов, работающих под непосредственным руководством директора Института научной философии при МГУ проф. Г.Г. Шпета. Этой группе представлялось, что разработка ряда теоретико-методологических вопросов требует систематического, детального и кропотливого обсуждения в кругу лиц, для которых наиболее общие вопросы решались более или менее однозначно. При вынесении же любого из этих вопросов на обсуждение в заседаниях МЛК начиналась самая общая полемика по кардинальным вопросам, требовавшая декларативных заявлений и мешавшая обсуждению специальных деталей. Поэтому члены МЛК, подписавшие первое из оглашенных заявлений, объединившись с некоторыми другими лицами-философами А.Г. Циресом, А.А. Губером и др. (напр. О.Ю. Любович, постановка доклада которого об историзме была отклонена большинством членов МЛК еще в прошлом году), — в течение последних месяцев занимались разработкой указанных вопросов на частных собраниях группы, воздерживаясь пока (до достижения определенных выводов) от затрагивания их на заседаниях Кружка. Главными из этих вопросов были: 1) проблема историзма; 2) взаимоотношения отдельных лингвистических дисциплин, в частности отношение фонетики и семантики к другим дисциплинам; 3) отношение логики и грамматики; 4) вопрос о борьбе с психологизмом при учете возможности частичного использования работ психологистов (Марти, Бодуэн де Куртене, Щерба) при соответствующей переинтерпретации их положений; 5) проблема «естественного» и «искусственного» в языке.

В настоящий момент эта группа членов МЛК уже достигла определенного (хотя, конечно, относительного) единства взглядов по всем перечисленным вопросам и может выдвинуть доклады по любому из них на пленарные заседания МЛК, но настаивает на определенной последовательности их. Начинать дискуссии с систематики лингвистических дисциплин и заострять внимание на месте фонетики до обсуждения проблемы историзма нецелесообразно.

Действ. чл. Р.О. Шор выражает недоумение, каким образом можно в теоретико-методологической области разграничивать «общие» и «специальные», или «детальные», вопросы. Было бы очень интересно, если бы группа А.А. Буслаева, Б.В. Горнунга и их единомышленников поделилась этим секретом.

Поч. чл. Н.Н. Дурново напоминает, что еще не так давно (всего годполтора назад) некоторые члены обеих групп слушали в этих же стенах его приватный специальный курс «Методология языковедения» и при беседах после каждой лекции никаких коренных расхождений между ними не обнаруживалось.

Председательствующий <А.А. Буслаев> разъясняет, что все члены МЛК, слушавшие по окончании университета приватный курс Н.Н. Дурново, почерпнули из него много полезного и поучительного, что они и сейчас

все считают себя менее компетентными в конкретном изучении истории языка по памятникам, чем любой из их учителей, но что, с точки зрения обеих групп МЛК, в настоящее время принесший им огромную пользу курс Н.Н. Дурново не может быть назван «Методология языковедения», а является лишь «Методом по истории языка по письменным памятникам и данным живых говоров». «Методологией» же данного курса <фортунатовской?> школы, критики которой слушатели курса в беседах после лекций не считали удобным касаться, хотя к ней у большинства слушателей (принадлежащих теперь к разным группам в МЛК) отношение было уже и тогда критическое. Строгое разграничение «методологии» и «методики», как оно проводится в трудах Эдм. Гуссерля, Г.Г. Шпета и мн. др., принимается сейчас в равной мере обеими группами МЛК. Разумеется, теоретико-методологические различия взглядов должны отразиться и на методике изложения (это различие, строго проводимое Г.Г. Шпетом, тоже очень важно), но это должно сказаться позднее при переходе от общих теоретико-методологических вопросов к конкретным исследованиям. Пока это сказывалось в МЛК при обсуждении конкретных докладов по поэтике и стиховедению, так как докладов по истории языка за последний год в МЛК не было, а при обсуждении докладов Н.Ф. Яковлева и Л.И. Жиркова по кавказским языкам на первый план выдвигалась лишь неприемлемость подхода к языку у Н.Я. Марра.

Действ. чл. Н.Ф. Яковлев категорически не соглашается с тем, что согласие или несогласие со взглядами Н.Я. Марра относится к области методологии л<ингвисти>ки. Это выходит далеко за пределы методики.

Председательствующий указывает, что по существу Н.Ф. Яковлев совершенно прав, но при обсуждении его докладов и докладов Л.И. Жиркова, как участников летней кавказской экспедиции, общие взгляды акад. Н.Я. Марра не затрагивались (как не затрагивались общие взгляды академиков Ф.Ф. Фортунатова и А.А. Шахматова при беседах после лекций Н.Н. Дурново), а все поднимавшиеся вопросы касались лишь несовершенства методики Н.Я. Марра при полевой работе по собиранию языкового материала. Критика же общелингвистических взглядов акад. Н.Я. Марра (которой должен был быть посвящен в прошлом году доклад поч. чл. В.К. Поржезинского, не состоявшийся из-за его отъезда в Польшу) единодушно намечена как тема одного из сборников, предлагаемых Кружку коллегией Госиздата. В этом сборнике на первый план встанут вопросы методологии акад. Н.Я. Марра, а не методика его конкретных работ, хотя у него это действительно постоянно смешивается.

Действ. чл. М.М. Кенигсберг считает, что А.А. Буслаев в своем выступлении недостаточно оттенил важность и остроту проблемы искусств. языков, которые недооцениваются членами МЛК, подписавшими второе из оглашенных заявлений. Тем самым декларации о критическом отношении к младограмматической школе остаются декларативными, так как позиция <Erdmann'a?> по отношению к искусственным языкам есть не второстепенный вопрос, а «святая святых» всех младограмматиков, включая, к сожалению, и наших уважаемых учителей.

Действ. чл. С.Я. Мазэ поддерживает М.М. Кенигсберга, но указывает, что расхождения во взглядах двух групп членов МЛК не надо искусственно преувеличивать.

Председательствующий рекомендует членам Кружка высказываться по розданному им всем проекту серий и подсерий «Трудов МЛК», составленному Президиумом на заседании 20. III с указанием тех пунктов, по которым члены Президиума не могли прийти к соглашению.

Действит. член Д.Д. Благой считает необоснованным выделение «Стиха» в особую серию, тогда как правильнее было бы сделать его подсерией в серии «Поэтика и теория литературы».

Член-учред. А.А. Буслаев отвечает, что в серию «Стих» будут входить чисто лингвистические работы по изучению стихотворного языка, тогда как поэтика в целом не может рассматриваться как только лингвистическая дисциплина, как это было платформою МЛК два-три года назад. Поэтому возможны и такие работы по стиху, каковые войдут не в серию «Стих», а в серию «Поэтика и теория литературы».

Действ. члены О.М. Брик и Б.А. Кушнер заявляют, что они не могут понять таких схоластических рассуждений: если работа посвящена изучению стиха, она должна попасть в серию «Стих», какой бы характер она ни имела — даже если она будет написана в развитие взглядов Анд. Белого или Вал. Брюсова, хотя до сих пор МЛК признавал такие работы ненаучными, методологически отсталыми и едва ли будет публиковать такие работы под своей маркою.

Председательствующий разъясняет, что ему неизвестно, чтобы кто-либо из членов МЛК предлагал к публикации стиховедческие работы, написанные в духе А. Белого и В. Брюсова, но вместе с тем определенная часть членов МЛК, занимающаяся и стиховедением, считает, что методика работ по стиху, проводившихся в МЛК два-три года назад и в ленинградском <так в тексте!> и моск. «Опоязах», должна быть преодолена и отброшена с тем же основанием, что и методика А. Белого и В. Брюсова. Таковы работы Б.И. Ярхо, О.М. Брика и Ф.М. Вермеля, а отчасти и работы Б.В. Томашевского и С.П. Боброва.

Действ. чл. С.П. Бобров иронически благодарит председательствующего за снисходительное отношение к его работе.

Действ. член О.М. Брик заявляет, что, хотя он всегда во многом расходился как с Б.В. Томашевским, так и тем более с Б.И. Ярхо, он считает недопустимым говорить о необходимости «отбросить» их работу.

Действ. чл. М.М. Кенигсберг сообщает, что группа членов МЛК, подписавшая первое заявление, намерена предложить доклад, в котором будет обоснована необоснованность заявления О.М. Брика.

(Разными членами МЛК подаются различные реплики, не внесенные в протокол. Председательствующий предлагает высказываться по порядку.)

Действ. чл. С.Я. Мазэ высказывается против чрезмерного увлечения различными теориями и методологиями и за большее внимание к конкретным историческим вопросам.

Действ. чл. А.И. Ромм, возражая С.Я. Мазэ, указывает, что конкретно-исторические доклады члены МЛК и в прошлом делали и сейчас про-

должают делать в самых различных обществах, выступая там от собственного имени, а не от имени МЛК. Кружок же для всех до сих пор был тем местом, где могли обсуждаться самые жгучие вопросы теоретического характера, причем, при всех частичных расхождениях, здесь оставалась какая-то общая платформа, отличная от платформы любой другой научной организации, в том числе и от Опояза и от всех философских кружков, в которых участвовали отдельные члены МЛК. Хочется верить, что это общее осталось и сейчас и что многие расхождения имеют скорее словесный и терминологический характер.

Председательствующий А.А. Буслаев и М.М. Кенигсберг заявляют, что им тоже долго хотелось в это верить, но что в последнее время и именно на данном заседании они убеждаются, что разногласия уже потеряли свой «словесный» характер, выходят далеко за пределы лингвистики и затрагивают самую сущность различных научных мировоззрений.

Действ. члены Б.А. Кушнер и Р.О. Шор, соглашаясь, что расхождения затрагивают основу научных мировоззрений разных групп членов МЛК, призывают не углублять на данном заседании этих разногласий и сосредоточиться на решении вопросов, имеющих более практический характер.

Проф. Н.К. Пиксанов поддерживает Б.А. Кушнера и Р.О. Шор.

Действ. член М.М. Кенигсберг решительно возражает проф. Н.К. Пиксанову: компромиссные решения по практическим вопросам все равно не смогут быть реализованы.

Председатель Кружка А.А. Буслаев вновь настойчиво предлагает вернуться к рассмотрению вопроса о последовательности теоретических дискуссий, которые являются взаимозависимыми. Если соглашение по этому вопросу будет достигнуто и будут намечены конкретные доклады, — будет легче договориться по практическим вопросам.

Действ. член А.И. Ромм предлагает поставить на голосование вопрос: должна ли быть серия «Фонетика» независимо от различия взглядов членов МЛК на отношение фонетики к другим лингвистическим дисциплинам.

Действ. чл. М.М. Кенигсберг заявляет, что никто никогда не отрицал значения фонетики как вспомогательной лингвистической дисциплины, и такая серия, конечно, должна быть, и в первую очередь в ней должны быть опубликованы работы Н.Ф. Яковлева и Л.И. Жиркова по фонетике кавказских языков, а также работы С.И. Бернштейна и Е.Д. Поливанова, доложенные в МЛК.

(Необходимость наличия серии «Фонетика» утверждается единогласно.)

Проф. Н.К. Пиксанов предлагает МЛК представить содержание первого выпуска этой серии не позднее 1 апреля <1922>.

Б.В. Горнунг предлагает утвердить включение в этот выпуск присланной ему Н.С. Трубецким статьи «Об одной особенности западноевропейских языков».

(Принимается единогласно.)

Проф. Н.К. Пиксанов, заявляя, что он должен покинуть заседание ввиду очень позднего времени, еще раз выражает надежду, что обсуждение внутренних разногласий в МЛК не нанесет ущерба задуманной в Госиздате лингвистической серии.

(Поч. чл. Н.Н. Дурново, действ. чл. Л.И. Базилевич, Д.Д. Благой, Е.А. Мейер и А.К. Соловьева, а также профессора А.М. Пешковский и А.М. Селищев заявляют, что они тоже должны покинуть заседание из-за позднего времени.)

Председательствующий ставит на голосование вопрос, продолжать ли обсуждение выпусков и принимать ли решение по ним при наличии 17-ти членов МЛК вместо 22 в начале заседания[1162].

(Единогласно решено: обсуждение продолжать и не откладывать никаких решений несмотря на то, что требуемых Уставом 50 %, т.е. 19 человек, на заседании нет; решения настоящего заседания сообщить отсутствующим членам МЛК в недельный срок, чтобы иметь возможность передать их в коллегию Госиздата к 1 апреля.)

Председательствующий предлагает непосредственно приступить к обсуждению состава серий и кандидатур в общую редакцию и редакции серий и подсерий.

Действ. члены А.А. Буслаев и М.М. Кенигсберг предлагают продолжать <обсуждать> вопрос о последовательности теоретических дискуссий и лишь после принятия решения по этому вопросу перейти к составу серий и к обсуждению кандидатур в редакции.

Председательствующий указывает, что это противоречило бы принятому в начале заседания решению обсуждать все вопросы сразу и ставит вопрос на голосование.

(Принимается 15 голосами против голосов А.А. Буслаева и М.М. Кенигсберга.)

Действит. чл. Р.О. Шор высказывается против включения в редакции кого бы то ни было, кроме членов основного рабочего ядра МЛК, сплотившегося за последние полтора года. Хотя проф. Г.Г. Шпет и является действ. членом МЛК, он принимает участие в повседневной работе Кружка не больше, чем в последнее время Б.В. Томашевский и В.Б. Шкловский, которые раньше входили в ядро Кружка. Р.О. Шор апеллирует к традиции младограмматиков, которые, будучи в 70-х годах еще молодым поколением лингвистов, сами редактировали свои труды и журналы и не стремились переложить ответственность за них на авторитеты старшего поколения.

Действ. чл. М.М. Кенигсберг указывает, что в 70-х годах для младограмматиков вообще не было авторитетов в старшем поколении, а в настоящее время положение несколько иное.

Действ. чл. А.К. Соловьева заявляет, что она не представляет себе теоретической работы общей редакции без участия в ней проф. Г.Г. Шпета.

Действ. члены А.А. Буслаев, Н.Н. Волков, Н.И. Жинкин и М.М. Кенигсберг присоединяются к этому мнению.

Председательствующий <Б.В. Горнунг>, заявив, что он тоже разделяет это мнение, считает, однако, недопустимым предрешать что-либо до общего обсуждения состава серий и состава редакций. Вопрос о кандидатуре проф. Шпета должен обсуждаться в общем порядке и, кроме того, может быть решен только условно, так как с самим проф. Г.Г. Шпетом разговоров не велось, и согласия его на вхождение в редакцию нет. На-

оборот, профессора А.М. Пешковский и А, М. Селищев свое согласие дали, и вопрос о них м<ожет> б<ыть> решен окончательно.

Действ. чл. Б.А. Кушнер считает, что при обсуждении кандидатур в состав редакций главную роль должна играть степень фактической компетенции любого лица, а не его взгляды и симпатии или антипатии к нему той или иной группы членов Кружка. Ясно, что МЛК не изберет в состав какой-либо редакции лицо, взгляды которого расходятся с общею платформою МЛК, которая все-таки есть и сейчас, как бы ни были велики расхождения внутри его. Например, мы все очень благодарны проф. Н.К. Пиксанову за помощь, которую он нам оказывает для продвижения наших работ в печать, но, думаю, никто из нас не стал бы голосовать за него или проф. П.Н. Сакулина как за редактора серии «Поэтика и теория литературы». Выбирать же на это место В.Б. Шкловского, О.М. Брика или М.М. Кенигсберга — об этом мы можем спорить, и это мы можем решить голосованием, а выбрав то или иное лицо, потребовать от него объективности и терпимости при публикации работ, не расходящихся с общей платформою МЛК, которая продолжает существовать.

Председательствующий обращается к членам МЛК, согласны ли они принять принцип, предложенный действ. членами Р.О. Шор и Б.А. Кушнером за основу дальнейшего обсуждения, чтобы не возвращаться к вопросу о том, из кого должны состоять редакции, или же этот вопрос может дебатироваться дальше без ограничений.

(Голосование их дает результаты: 7 голосов за, 6 против — считая голос председателя, 7; 4 воздержавшихся. Председательствующий констатирует, что никаких ограничений в высказываниях быть не может.)[1163]

Редакции серий «Трудов МЛК» так и не были выбраны на пленуме, и этот вопрос был перенесен на дальнейшие заседания. Однако само пленарное заседание показало, что коллективная деятельность МЛК в значительной мере уже парализована разногласиями сложившихся внутри него научных групп.

*28 марта 1922:* открытое заседание МЛК. Присутствовали почетные члены Н.Н. Дурново и Д.Н. Ушаков, действительные члены А.А. Буслаев, М.М. Кенигсберг, Б.А. Кушнер, С.Я. Мазэ, А.И. Ромм, Р.О. Шор, сотрудники О.А. Коган; гости — Е.Г. Богатырева, Н.В. Волькенау, Л.В. Горнунг, Л.И. Жирков, Д.Е. Михальчи, М.А. Солонина. Доклад Р.О. Шор о статье Рихарда Мейера «Искусственные языки» (R. Meyer «Die Künstliche Sprachen»). Доклад А.А. Буслаева — реферат работы Р.О. Якобсона «Vliv revoluce na ruský jazyk».

За поздним временем замечания А.А. Буслаева на реферированную им работу и обсуждение обоих докладов перенесены на вторник 4 апреля в 8 часов вечера. Следующее заседание назначено на 31 марта в 8 часов вечера. В повестке дня: выборы редакторов изданий кружка[1164].

*31 марта 1922:* закрытое деловое заседание МЛК. Присутствовали А.А. Буслаев, М.М. Кенигсберг, С.Я. Мазэ, А.И. Ромм, Р.О. Шор, О.А. Коган.

А.А. Буслаев сделал заявление о том, что так как 21 марта кружок принял решение о нежелательности привлечения философа к работе в редакции изданий кружка, то он, А. Буслаев, считая себя недостаточно подготовленным философски для заведования теоретической частью, а также и общей редакцией, снимает свою кандидатуру в редакцию изданий.

По обсуждении заявления А.А. Буслаева собрание решило выборов в настоящее время не проводить и, прервав заседание, объявить частное совещание присутствующих.

По возобновлении заседания постановили предложить на обсуждение следующего делового заседания кружка ряд вопросов: 1) разъяснение постановления кружка от 21 марта относительно структуры редакций кружка: права и обязанности общей редакции и редакций по сериям, взаимоотношения общей и сериальной редакций, структура общей редакции и взаимоотношение ее с пленумом кружка; 2) выборы членов общей и сериальной редакций[1165].

*4 апреля 1922:* заседание президиума МЛК. Присутствовали А.А. Буслаев, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Н.Ф. Яковлев.

Было оглашено заявление, подписанное членами кружка С.Я. Мазэ, А.И. Роммом, П.П. Свешниковым, Р.О. Шор и Н.Ф. Яковлевым. Поскольку из присутствовавших на заседании президиума только председатель МЛК А. Буслаев не был знаком с заявлением, то он прочел:

> 2 последних деловых заседания (21 и 31 марта с. г.) выяснили с полной определенностью и несомненностью существующую среди основной активной группы Кружка недоговоренность и неясность в самых основаниях и принципиальных взглядах ее как определенного научного целого. Даже в начале заседания 21 марта нельзя было предполагать, как многочисленны нерешенные вопросы и как ясно отсутствие общего мнения о них (не решен даже вопрос о месте фонетики в системе лингвистических дисциплин!). <...> Только после совместного обсуждения и проработки соответствующих вопросов, можно будет сказать, является ли МЛК тесно сплоченным общим научным направлением коллективом.. Теперь же, когда этот вопрос не разрешен, основание издательства, построенного на принципиальной программе, является совершенно невозможным. <...>[1166]

В результате было решено обсудить на ближайшем деловом заседании МЛК вопрос о возможности для кружка в настоящее время программного издательства. Деловой пленум назначили на пятницу 7 апреля[1167].

*7 апреля 1922:* закрытое деловое заседание МЛК. Присутствовали А.А. Буслаев, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, С.Я. Мазэ, А.И. Ромм, Р.О. Шор, Н.Ф. Яковлев, О.А. Коган.

Заслушав и обсудив заявление С.Я. Мазэ, А.И. Ромма, Н.Ф. Яковлева, Р.О. Шор и П.П. Свешникова о желательности отложить программное издательство, собрание постановило: издание по сериям отложить до выяснения пунктов, вызывающих принципиальные расхождения внут-

ри кружка; приступить немедленно к издательству имеющихся работ под общим заглавием «Труды Московского лингвистического кружка».

Был также обсужден вопрос о редакции «Трудов МЛК». При этом организация технической редакции была поручена президиуму МЛК, а принципиальная редакция оставлена за пленумом кружка [1168].

Судя по сохранившимся протоколам заседаний, в дальнейшем вопрос об издании «Трудов» в кружке больше не обсуждался. Сами «Труды» не вышли и, видимо, даже не готовились к печати. Издательство МЛК организовано не было. Фактически издательская инициатива Госиздата была заблокирована внутренними разногласиями в кружке. Деятельность МЛК продолжала ограничиваться различными докладами.

*10 мая 1922:* доклад Д.Д. Благого «Поэтика Тютчева». Присутствовали почетный член Н.Н. Дурново, действительные члены О.М. Брик, Г.О. Винокур, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, А.И. Ромм, Р.О. Шор, Н.Ф. Яковлев, сотрудник О.А. Коган; гости — С.Д. Богдановский, Н.И. Борисова, Л.В. Горнунг. В обсуждении участвовали Р. Шор, О. Брик, М. Кенигсберг, А. Ромм, Б. Горнунг, Н. Яковлев [1169]. Как вспоминал позднее Б. Горнунг, это было одно из редких заседаний, когда «все члены кружка смогли объединиться в единодушном разгроме психологистической концепции докладчика» [1170].

*9 июня 1922:* доклад О.М. Брика «“Композиция лирических стихотворений” Жирмунского». Основные положения доклада заключались в следующем: 1. В.М. Жирмунский рассматривает поэтическую речь в ее статике, а не динамике. 2. Исходит из того положения, что поэтическая речь есть оформление по эстетическому признаку обычного языкового материала, между тем как на самом деле уже материал поэтической речи — иной, чем в практической. 3. Напрасно ссылается на лингвистический метод, так как лингвистический метод исследования — это установление известного языкового явления (факта) в ряде индивидуальных проявлений (высказываний), а не разбор одного такого высказывания с целью показать *все* проявляющиеся в нем явления, как это делает Жирмунский.

Присутствовали почетный член Н.Н. Дурново, действительные члены А.А. Буслаев, Г.О. Винокур, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, А.И. Ромм, Р.О. Шор, Н.Ф. Яковлев, сотрудник О.А. Коган, гости — Щелканов, А.Б. Эйдельнант, А.А. Реформатский, Вахмистров, Н.В. Волькенау, Л.В. Горнунг, Минц, Кауфман, Коварский, Кулаковский, С.А. Усиевич. В обсуждении доклада приняли участие А. Буслаев, Г. Винокур, Б. Горнунг, М. Кенигсберг, А. Ромм, А. Реформатский, Р. Шор, Н. Яковлев [1171].

При обсуждении доклада произошло очередное столкновение различных научных подходов, свойственных ОПОЯЗу и МЛК. Причем представители обеих группировок МЛК продемонстрировали здесь единство взглядов, утверждая в противовес О. Брику, что «следует изучать не динамику <речи>, не процесс, а статический результат его, чтобы этим путем вскрыть определяющую систему» [1172]. А. Буслаев даже заявил, что «подход Якобсона и Шкловского провалился». Единственным, кто в

процессе дискуссии поддержал О. Брика, стал Г. Винокур, впоследствии также сотрудничавший с ЛЕФом. Сам О. Брик больше докладов в кружке не читал и в заседаниях его не участвовал, хотя формально оставался действительным членом кружка.

*14 июня 1922:* открытое заседание МЛК. Присутствовали действительные члены А.А. Буслаев, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Р.О. Шор, Н.Ф. Яковлев, сотрудник О.А. Коган; гости — Л.И. Жирков, Б.А. Албаров, Г.С. Богдаев.

Председатель кружка А. Буслаев сделал доклад о финансовом положении кружка, в котором сообщил, что при отсутствии финансовой помощи Наркомпроса дефицит МЛК возрос до 984 рублей 40 копеек и предстоят расходы по оплате помещения. Собрание постановило ввести ежемесячные членские взносы и определить членский взнос за июнь в 100 рублей в дензнаках 1922 года.

Затем состоялся доклад Л.И. Жиркова «Пример футуризма в персидской поэзии». В докладе и дальнейших разъяснениях Л. Жирков утверждал, что футуризм есть формальное новаторство, причем оно непременно должно быть смелым и осознанным автором как таковое. По мнению докладчика, всем этим условиям удовлетворяет стихотворение Саади, в котором мы находим слово, написанное так, что приходится ради ритма читать его не связно, а по *названиям* входящих в его изображение букв. Этот прием, по мнению Л. Жиркова, уничтожает тривиальность самого слова. В обсуждении доклада приняли участие А. Буслаев, М. Кенигсберг, А. Ромм, Б. Горнунг, Р. Шор, Н. Яковлев.

Затем состоялся доклад Н.Ф. Яковлева «Две чеченских песни, записанных Л.Н. Толстым в 1852 году на Кавказе». Докладчик огласил запись Л.Н. Толстого, перевод и свою реконструкцию текста с комментарием. В обсуждении участвовали М. Кенигсберг, Л. Жирков, Г. Богдаев[1173].

*21 июля 1922:* заседание президиума МЛК. Присутствовали А.А. Буслаев, Б.В. Горнунг, А.И. Ромм, П.П. Свешников.

Обсуждался вопрос о финансовом положении кружка. Решено установить размер членского взноса за июль в 200 рублей в дензнаках 1922 года. Обсуждался также вопрос о пересмотре личного состава членов МЛК. Решено на ближайшем общем собрании от имени президиума предложить группам подать письменные предложения об исключении нежелательных членов. Кроме того, было решено привлечь Г. Винокура к работе в президиуме МЛК[1174].

*4 октября 1922:* заседание президиума МЛК. Присутствовали Б.В. Горнунг, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Н.Ф. Яковлев, Г.О. Винокур.

Обсуждался вопрос о книгах и материалах кружка. Решено выделить специальную комиссию для разбора и приведения в порядок книг и рукописных материалов МЛК. Одобрено сообщение А. Ромма о предпринятых шагах по регистрации кружка согласно декрету ВЦИК и СНК и инструкции НКВД, опубликованных в «Известиях ВЦИК» от 12 августа 1922 года. По вопросу о финансовом положении кружка решено

определить размер членских взносов за август и сентябрь в 200 рублей за каждый месяц. Кроме того, решено созвать общее собрание между 15 и 20 октября, составив его деловую повестку согласно решениям президиума, принятым 21 июля и 4 октября; на том же собрании оповестить об отказе А. Буслаева от должности председателя МЛК[1175].

*10 октября 1922:* закрытое заседание МЛК. Присутствовали А.А. Буслаев, Г.О. Винокур, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, С.Я. Мазэ, В.И. Нейштадт, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Р.О. Шор, Н.Ф. Яковлев, О.А. Коган. Обсуждался и был утвержден проект новой редакции устава МЛК, предложенный президиумом[1176].

*22 октября 1922:* общее собрание МЛК. Присутствовали действительные члены А.А. Буслаев, Г.О. Винокур, Б.В. Горнунг, М.М. Кенигсберг, С.Я. Мазэ, В.И. Нейштадт, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Р.О. Шор, Н.Ф. Яковлев, сотрудник О.А. Коган.

По вопросу о пересмотре личного состава кружка решено поручить президиуму составить мотивированный список лиц, подлежащих исключению; просить группы отдельных членов кружка подать, согласно уставу, письменные заявления с указанием лиц, подлежащих, по их мнению, исключению; голосование об исключении лиц, намеченных в списках, провести на ближайшем деловом заседании.

По заявлению А. Буслаева об отказе от должности председателя кружка, категоричность которого была подтверждена А. Буслаевым устно, принято решение: А. Буслаева от должности председателя МЛК освободить, выразив сожаление об его уходе и благодарность за его деятельность в качестве председателя. Новым председателем был избран Г.О. Винокур.

По вопросу о финансовом положении кружка решено предоставить президиуму право освободить отдельных членов кружка от уплаты членских взносов.

Кроме того, решался вопрос о приведении в порядок книг и материалов, хранящихся в кружке. Л. Жирков был избран действительным членом МЛК. В конце заседания Н.Ф. Яковлев сообщил об открытии при Институте востоковедения подразряда изучения северокавказских языков и предложил членам кружка принять участие в его работе. Согласие выразили А. Ромм, Г. Винокур, С. Мазэ и М. Кенигсберг[1177].

*27 октября 1922:* заседание президиума МЛК. Присутствовали Г.О. Винокур, Б.В. Горнунг, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Н.Ф. Яковлев.

Обсуждался вопрос о членах кружка, подлежащих исключению. Решено перевести в число сотрудников В.И. Авдиева и Е.М. Шиллинга; исключить С.П. Боброва, Е.Н. Коншину, С.О. Рогозина и О.Б. Румера; в случае неуплаты до 15 ноября Д.Д. Благим членских взносов за июнь—октябрь поставить перед кружком вопрос об исключении его. По вопросу о финансовом положении МЛК решено определить членский взнос за октябрь в 300 рублей; срок уплаты — 15 ноября; членам кружка, не могущим платить взносы, предложить обращаться в президиум с просьбой об освобождении от уплаты.

Обсуждался вопрос об издании серии «История русской поэзии после символистов». Разработка плана издания поручена А.И. Ромму и М.М. Кенигсбергу[1178].

Общее собрание кружка было решено назначить на 1 ноября[1179].

*1 ноября 1922:* общее собрание МЛК. Присутствовали почетный член Н.Н. Дурново, действительные члены Г.О. Винокур, Б.В. Горнунг, Л.И. Жирков, М.М. Кенигсберг, Б.А. Кушнер, В.И. Нейштадт, М.Н. Петерсон, А.И. Ромм, Р.О. Шор, Н.Ф. Яковлев, Б.И. Ярхо.

Предложение президиума о переводе действительных членов В.И. Авдиева и Е.М. Шиллинга в сотрудники и об исключении действительных членов С.П. Боброва, Е.Н. Коншиной, С.О. Рогозина и О.Б. Румера собранием принято единогласно.

Н.Ф. Яковлев сделал доклад «Рецензия на книгу Брауна “Die Urbefölkerung Europas und die Herkunft der Germanen”». В обсуждении участвовали Р. Шор, Б. Ярхо, М. Петерсон, Г. Винокур, А. Ромм, М. Кенигсберг[1180].

*13 ноября 1922:* открытое заседание МЛК. Доклад С.Я. Мазэ «Исследование ритма». Присутствовали почетный член Н.Н. Дурново, действительные члены А.А. Буслаев, Г.О. Винокур, М.М. Кенигсберг, В.И. Нейштадт, А.И. Ромм, Р.О. Шор, Н.Ф. Яковлев, сотрудник О.А. Коган; гости — А.К. Соловьева, Л. Кон, С.Д. Богдановский, Ю. Румер, Сухотин, М.Я. Шнейдер, Е.Н. Виноградская. В обсуждении участвовали Р. Шор, В. Нейштадт, Г. Винокур. А. Ромм[1181].

*28 ноября (?) 1922:* продолжение доклада С.Я. Мазэ «Исследование ритма». Присутствовали М.Н. Петерсон, Р.О. Шор, О.А. Коган, А.И. Ромм, Н.Ф. Яковлев, М.Я. Шнейдер, А.В. Чичерин, А.Б. Эйдельнант[1182].

*22 января 1923:* доклад Б.В. Томашевского «Проблемы стихотворного ритма»[1183].

*26 февраля 1923:* открытое заседание МЛК. Прочитан доклад М.М. Кенигсберга «Опыт анализа понятия “стих”». Присутствовали Г.О. Винокур, Б.В. Горнунг, А.А. Буслаев, В.И. Нейштадт, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Н.Ф. Яковлев, Б.И. Ярхо; гости — Д.Е. Михальчи, А.К. Соловьева, Л.В. Горнунг, Н.В. Кенигсберг, С.Д. Богдановский, А.А. Реформатский, С.Н. Дмитриев. В обсуждении доклада участвовали Г. Винокур, В. Нейштадт, А. Ромм, Б. Ярхо[1184].

Согласно годовому отчету о деятельности МЛК, за период с 1 марта 1922 по 1 марта 1923 года на 19 открытых научных заседаниях были прочитаны и обсуждены 16 докладов. Кроме одиннадцати докладов, перечисленных выше, в отчете также значатся (без указания даты): А.А. Буслаев «Рецензия на работу A. Sechehaye “Les problèmes de la langue à la lumière d'une théorie nouvelle”[1185]», Л.И. Жирков «Переизложение аварской грамматики Услара»[1186], А.И. Ромм «Рецензия на книгу Р.О. Якобсона “О чешском языке”[1187]», Р.О. Шор «Воззрения Ван-Гинекена[1188] на грамматические категории» и Н.Ф. Яковлев «Рецензия на книгу Н.Я. Марра “Яфетический Кавказ и третий элемент в создании средиземноморской культуры”[1189]»[1190]. Как в предшествовавшей деятель-

ности, так и за этот период работа МЛК не выходила за групповые рамки и была целиком сосредоточена на заседаниях кружка. В то же время участие некоторых членов МЛК в работе по составлению и редактированию «Словаря русского литературного языка», готовившегося Наркомпросом, а также работа в подразряде изучения северокавказских языков Института востоковедения не имела прямого отношения к деятельности кружка.

Последний год работы МЛК (март 1923 — ноябрь 1924) был отмечен еще большим ослаблением внутренней жизни кружка. Дифференциация научных направлений, которых придерживались различные группы кружковцев, все более углублялась, и это значительно суживало поле плодотворного взаимного общения. Уйдя в частные научные проблемы, члены кружка утратили интерес друг к другу, и коллективная работа теряла смысл. Сохранились сведения всего о пяти докладах, прочитанных в течение последнего года.

*5 марта 1923:* открытое заседание МЛК. Беседа о книге Ф. де Соссюра «Курс общей лингвистики» (F. de Saussure "Cours de linguistique générale"). Вступительное слово сказал Г.О. Винокур. Присутствовали Н.Н. Дурново, М.Н. Петерсон, А.И. Ромм, М.М. Кенигсберг, В.И. Нейштадт, Л.И. Жирков, Н.Ф. Яковлев, Р.О. Шор, А.А. Буслаев; гости — Н.И. Жинкин, Е.Г. Богатырева, А.К. Соловьева, А.А. Реформатский, Н.Н. Волков. В беседе участвовали Р. Шор, М. Петерсон, Г. Винокур, А. Ромм, А. Буслаев, М. Кенигсберг, Л. Жирков[1191].

*12 марта 1923*: годичное заседание МЛК. Присутствовали члены кружка А.А. Буслаев, Г.О. Винокур, Б.В. Горнунг, Л.И. Жирков, М.М. Кенигсберг, В.И. Нейштадт, М.Н. Петерсон, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Р.О. Шор, Н.Ф. Яковлев, Б.И. Ярхо; гости — Е.Г. Богатырева, Иванов.

После утверждения отчета о деятельности кружка за 1922/23 год Б.И. Ярхо сделал доклад «Евфоника сербских двенадцатисложных заплачек». В обсуждении участвовали Н. Яковлев, М. Петерсон, В. Нейштадт, Р. Шор[1192].

Президиум кружка был переизбран в старом составе, изменения свелись лишь к перемещениям внутри президиума: Н.Ф. Яковлев стал председателем МЛК, а Г.О. Винокур — членом президиума[1193].

*4 мая 1923:* заседание президиума МЛК. Присутствовали Г.О. Винокур, Б.В. Горнунг, А.И. Ромм, П.П. Свешников, Н.Ф. Яковлев и кооптированные на заседание М.М. Кенигсберг, Б.И. Ярхо, В.И. Нейштадт.

Обсуждалось предложение поэтов О.Э. Мандельштама и Б.Л. Пастернака войти в контакт с МЛК для совместной работы в области поэтики. Было решено принять предложение и выделить для переговоров с поэтами и устройства совместных занятий комиссию в составе Б.В. Горнунга, В.И. Нейштадта и А.И. Ромма. Будущая работа планировалась в виде участия поэтов в заседаниях МЛК и обсуждения прочитанных докладов, а также в слушании и обсуждении в кружке стихов и докладов, прочитанных поэтами. Кроме того, было признано желательным привлечь к работе и других поэтов[1194].

Б.В. Горнунг впоследствии вспоминал, что в помещении кружка летом 1923 года было организовано несколько бесед о поэзии и новейших методах ее изучения с участием Мандельштама, Асеева и Пастернака. Эти встречи, согласно Б. Горнунгу, «ничего не дали поэтам, но были интересны членам кружка»[1195].

Кроме того, в период с марта по октябрь 1923 года состоялись также доклады В.И. Нейштадта «Заметки об экспрессионизме», Л.И. Жиркова «Заметки о грузинском глаголе» и Е.Д. Поливанова «К вопросу об установлении генетического родства языков»[1196]. Однако эти выступления не оживили внутренней жизни кружка.

Критическое положение МЛК, сложившееся к августу 1923 года, А. Ромм анализировал в заявлении, направленном в президиум кружка:

> <...> Мы должны констатировать: Кружок разваливается. Прятать от себя этого обстоятельства больше нельзя. Оно настолько ясно, что каждый сбор денег на насущнейшие потребности Кружка неминуемо ставит перед собирающими вопрос: для чего и на что, собственно, с людей берутся деньги. В 1919—1921 гг. такой вопрос был бы немыслим. Спрашивается, почему он приобрел такую актуальность теперь?
>
> Ответ ясен. Кружок перестал быть для нас тем местом, где каждый из нас работал, выясняя на любом материале, на любом докладе как свою личную, так и общекружковую научную позицию. Больше никто из нас уже не понесет в Кружок продуманных идей, но незаконченной работы, чтобы в общей беседе утвердиться в своих основных пунктах или внести в них те или иные изменения. Между тем всем нам нужно *именно и только* такое место, потому что с законченной и во всех частях несомненной для автора работой можно выступить где угодно, от печати и до Лингвистического общества. Мы потеряли возможность совместной работы, и вот уже 1 $^1/_2$ года прячем голову под крыло, не поднимая в Кружке основных вопросов и для отвода глаз занимаясь полемикой с Марром и яфетидологией. Доклады С.Я. Мазэ и М.М. Кенигсберга не получили ни критики, ни обсуждения по существу, — опять-таки потому, что мы не можем работать вместе. (Полемика постоянно обрывается словами: «но об этом говорить здесь вряд ли подходит»[1197]...) Так продолжаться не может. Попытки вспрыснуть Кружку шприц Мандельштама и Пастернака — камфарма <так в тексте. — *А.К.*> для все равно умирающего. Если мы не можем научно работать вместе, то лучше уничтожить пустую организационную форму, в которой уже нет научного содержания. <...> Причина развала Кружка — в недоговоренности, в нежелании или неумении не только резко вскрыть разногласия, но и сделать их предметом *научного* обсуждения в Кружке. <...> Вопросы, разбившие кружок весною 1922 г. на 2 лагеря, так и не протежированы с тех пор в Кружке. И вместо того, чтобы стать лучшей пищей для выработки извечных общих пунктов или, наоборот, индивидуальных, но ясных друг для друга точек зрения, — вопросы эти ушли в «глубину души» групп и там, в темном подсознании (коллективном, конечно), породили глухую вражду и пренебрежение друг к другу, которые сперва оставались чисто принципиальными, а затем стали обнаруживать и личные

тенденции, что уже окончательно недопустимо. Вместо того, чтобы говорить о научных вопросах в научной атмосфере, мы машем друг на друга руками и не хотим или боимся открывать карты.

Говоря практически: пришла осень, а нам не о чем говорить друг с другом, докладов нет, незачем собираться.

Выход может быть только один: надо выяснить положение. Надо точно и ясно продебатировать ряд основных вопросов, чтобы узнать, осталась ли у нас общая проблематика, делающая нас интересными друг для друга, и не зашло ли наше отчуждение настолько далеко, что мы действительно уже не можем говорить друг с другом. <...>[1198]

О последних докладах в МЛК имеются только отрывочные сведения: доклад Л.И. Жиркова «Карта языковых территорий Зап. Дагестана» (17 апреля 1924)[1199], доклад М.М. Кенигсберга «О месте фонетики в систематике лингвистических дисциплин» (17 сентября 1924?)[1200]; в архиве МЛК хранятся также тезисы докладов В.М. Жирмунского «Вопросы русской акцентологии, в связи с теорией стиха»[1201] и С.О. Рогозина «Спекулятивная акустика»[1202]. Судя по всему, существенных перемен в жизни кружка не произошло. Учитывая сложившееся в кружке положение, Наркомпрос исключил МЛК из числа научных учреждений, подведомственных Главнауке. После этого кружок прекратил существование.

# Глава четвертая
# РЕВОЛЮЦИЯ НА ТЕАТРЕ

Да здравствует, трижды да здравствует великий театральный октябрь! В атаку, дорогие товарищи!

*В.Э. Мейерхольд*

Уже в предреволюционные годы футуристическое движение вовлекло в свою сферу театр. Попытки организации футуристического театра, предпринятые художниками и поэтами-футуристами в Петербурге в 1913 году, не имели сколько-нибудь существенного продолжения. Среди деятелей предреволюционного футуризма не было человека, который мог бы настойчиво и последовательно создавать футуристический театр, а профессиональные деятели театра не спешили переносить на сцену принципы нового искусства. Между тем отдельные режиссеры (М.М. Бонч-Томашевский, В.Э. Мейерхольд, Н.Н. Евреинов) занялись реформированием современного театра и поисками нового театрального языка, стремясь воскресить традиции народной сцены, принципы балагана, площадного театра.

Наверное, можно говорить о параллельном развитии неопримитивизма в живописи, театре, музыке и поэзии. Но если живописный неопримитивизм превратился в мощное течение, а музыкальный неопримитивизм дал яркие образцы («Петрушка» Стравинского), ставшие вехами в развитии новой музыки, то театральный неопримитивизм проявился лишь разрозненными лабораторными опытами, не имевшими широкого резонанса. К этим опытам следует отнести постановки В.Э. Мейерхольда «Шарф Коломбины» (1910) и «Обращенный принц» (1910) в петербургском кабаре «Дом интермедий»; «Хоромные действа» М.М. Бонч-Томашевского «Царь Максемьян и ево непокорный сын Адольфа» (1911),

«Хороводные причуды с публикой», показанные в Петербурге, а также постановки «Иван-царевич и Анастасия Прекрасная» (1911), «Восточные забавы» (1911) и хореографическое действо «Солдат и черт» (1911), показанные М. Бонч-Томашевским в Москве.

В живописи неопримитивизм стал одной из концепций, помогавшей выявить чисто живописные задачи. В театре аналогичная концентрация внимания на специфически театральных элементах сценического зрелища запоздала на 5—7 лет. Но при этом в поисках новых театральных форм можно было наблюдать своеобразные параллели новой живописи, возникшие на основе разработки одних и тех же художественных принципов.

В контексте поиска новых театральных форм следует отметить работу Н.Н. Евреинова в петербургском театре пародий и миниатюр «Кривое зеркало» в 1910—1917 годах. Этот театр, поставивший своей задачей разработку новых путей сатирического изображения жизни, поиск новых комических положений и борьбу с рутиной сценических приемов, использовал многие приемы, переоткрытые впоследствии в 1920-е годы (динамизм, гротеск, эксцентризм, перенос действия в публику и др.). Футуристические приемы, пишет историк театра, «можно обнаружить во многих сценках, буффонадах, пародиях "Кривого зеркала", прямого отношения к футуризму не имевших»[1]. В то же время ни главный режиссер театра Н.Н. Евреинов, ни его художественный руководитель А.Р. Кугель не разделяли исканий футуристов и оставались идейно близки старому театру, хотя и осмеивали его идеалы.

Говоря о предреволюционных поисках новых форм театра, нельзя не упомянуть мейерхольдовскую студию на Бородинской (1913—1918) и кабаре «Привал комедиантов» (1916—1919). В студии на Бородинской Мейерхольд вместе с учениками (В.Н. Соловьев, К.К. Тверской, С.М. Бонди, Ю.М. Бонди, К.М. Миклашевский, С.Э. Радлов) закладывал основы новой театральной техники (техника сценических движений, изучение элементов спектакля, техника стихотворной и прозаической речи и др.). Изучалась итальянская комедия масок. По свидетельству К. Державина, в феврале 1914 года состоялся своеобразный экзамен:

> Футурист Маринетти, посетивший как-то одну из наших <...> театральных студий, предложил ученикам любопытную задачу: развернуть пантомимой в течение 5 минут действие «Отелло». И Маринетти не пришлось разочароваться в возможности преодоления такого, казалось бы, непосильного задания. Условившись между собой и наметив точки действования, ученики разрешили поставленную задачу в приемах импровизации, дав действительное изображение интриги трагедии[2].

На публичных спектаклях студии (апрель 1914) были показаны постановки Мейерхольда «Незнакомка» и «Балаганчик» (А. Блок); в феврале—марте 1915-го были устроены вечера ученических работ. В «Привале комедиантов» Мейерхольд намеревался ставить спектакли «в характере представлений народных балаганов и парижских уличных театров»[3]. В

этом кабаре (18 апреля 1916) были показаны «Шарф Коломбины» в постановке Мейерхольда, а также «Фантазия» и «Два пастуха и нимфа в хижине» в постановке Евреинова; впоследствии — «Зеркало дев» М. Кузмина (26 октября 1916) в постановке Н. Петрова (под руководством Н. Евреинова), «Веселая смерть» Н. Евреинова (январь 1919) в постановке К.К. Тверского, «Театр чудес» Сервантеса и др.

Эти и некоторые другие поиски новых театральных форм[4] послужили деятелям левого театра основой для радикальных экспериментов, развернувшихся вскоре после революции.

Инициативная группа по организации Всероссийского профессионального союза мастеров сценических постановок (режиссеров и художников-декораторов): В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров, Н.Н. Евреинов, Ф.Ф. Комиссаржевский, А.В. Лентулов, Ю.П. Анненков — созвала 10 августа 1917 года в Москве первое организационное собрание союза. Основной целью союза стала защита режиссерского права. С докладом об авторском праве выступил В.Э. Мейерхольд[5]. Собрание признало доказанным, что авторское режиссерское право существует. Для выработки соответствующего законодательства была избрана комиссия в составе Н.Н. Евреинова, В.Э. Мейерхольда, Н.М. Фореггера, Ю.П. Анненкова[6]. Для разработки устава союза (цеха) избрали комиссию в составе А.Я. Таирова, В.Г. Сахновского, Ф.Ф. Комиссаржевского, Г.Б. Якулова и А.В. Лентулова. Обе эти комиссии составили временный руководящий орган союза.

Предполагалось учредить семинар по теоретической разработке вопросов режиссерского искусства, а также экспериментальную площадку для выработки новых приемов режиссерского мастерства. Предполагалось также учредить бюро, в котором будут принимать заказы на обучение в провинции режиссеров, на специальные режиссерские работы, макеты, эскизы декораций и костюмов, постановки шествий[7]. Реализация этих идей в деятельности цеха осуществлялась главным образом в Петрограде и Москве уже после октябрьской революции.

## ПЕТРОГРАД

Театральный отдел (ТЕО) Наркомпроса был образован в начале 1918 года. В. Мейерхольд работал в разных секциях Петроградского ТЕО (историко-театральной, репертуарной, педагогической), а в ноябре 1918-го получил должность заместителя заведующего ТЕО. Одновременно при Петроградском Совете был создан Отдел театров и зрелищ (впоследствии — Петроградское театральное отделение — ПТО), фактически ведавший театрами, цирками, концертными и театральными залами (кроме государственных, т.е. бывших императорских). В компетенцию ТЕО Наркомпроса непосредственное управление театрами не входило. Такое ведомственное деление наложило существенный отпечаток на развитие левого театра в Петрограде.

# Курмасцеп

Весной 1918 года В.Э. Мейерхольд организовал в Петрограде Курсы мастерства сценических постановок (Курмасцеп). Согласно положению о курсах, утвержденному заведующей ТЕО Наркомпроса О.Д. Каменевой, «основой учебной жизни и деятельности курсов является идея, полагающая Театр как самодовлеющее искусство и требующая подчинение всего, что существует в театре, единым театральным законам. <...> Цель курсов — обучить мастерству сценических постановок и тем создать специалистов-мастеров сценических постановок: режиссеров и художников»[8]. Срок обучения сначала разбивался на 5 трехмесячных семестров; каких-либо ограничений по приему не существовало. Заведовал курсами В.Э. Мейерхольд (до апреля 1919).

Один из первых отчетов о работе курсов гласил:

> 21 июня 1918 г. при Театральном отделе Народного Комиссариата по Просвещению были открыты Инструкторские Курсы по обучению мастерству сценических постановок. <...> Обучение было бесплатное. Всего на летний семестр записалось 130 слушателей, 25 из них вскоре перестали посещать занятия, 6 были, согласно заявлениям, переписаны на осенний семестр.
>
> Всего приступило к работе 99 слушателей. <...> Большинство пришло из-за желания научиться мастерству, принять участие в строительстве нового театра (56), получить сведения о театре (8), часть пришла из-за любви и влечения к сцене (15), остальные объяснили свое поступление разными причинами: любознательностью, соображениями отца, ввиду безработного состояния и т.п.
>
> Занятия начались 26 июня в помещении декор<ативной> мастерской Государственных театров по Б. Подьяческой ул. Занятия были 3—4 раза в неделю по понедельникам, средам, четвергам и пятницам и, согласно желанию большинства слушателей, от 6—9 час. веч. Предметы читались следующие: сценоведение и режиссура (читал В.Э. Мейерхольд)[9], история театра (П.О. Морозов), стиль (И.А. Рязановский), декорац. живопись (М.П. Зандин), техника сцены (В.А. Петров), грим (Ю.М. Бонди), театр. освещение (О.В. Щеголев), бутафория (С.А. Евсеев). Кроме того, по классам режиссуры, дек<орационной> живописи, грима, бутафории велись практические занятия (показательные). По классу режиссуры и дек<орационной> живописи было предложено ряд заданий (всего 5), которые и служили мерилом для оценки знаний, усвоенных слушателями[10].

Согласно другому отчету, из 160 слушателей, поступивших на первый семестр, на второй перешли только 16, «так как большинство явилось сюда из-за любопытства»[11]. В классе режиссуры в течение первого семестра под руководством Мейерхольда велась работа над пьесой Э. Верхарна «Зори».

Второй семестр начался 4 октября 1918 года. На торжественном открытии в ТЕО Наркомпроса (Дворцовая наб., 30) перед присутство-

вавшими 50 слушателями прочли лекции В. Мейерхольд, И. Рязановский и П. Морозов[12]. В течение трехмесячного семестра (1 октября 1918 — 1 января 1919) слушатели, вновь поступившие на первый семестр, занимались сценической постановкой водевилей («Театр чудес» — К. Державин, «Ревнивый старик» — Е. Лейферт и др.), работали в области пантомимы. Слушателями второго семестра «велась работа по подготовке издания и примечаний к “Царю Максимилиану”. Велась также работа на литературные и историко-литературные темы по “Ревизору”. По классу сценоведения (В.Э. Мейерхольд) были достигнуты большие результаты при работах над схемами, изображающими элементы театра в различные периоды творчества режиссера. <...> Работали две комиссии: 1) по монтировке и режиссерским примечаниям к “Борису Годунову” Пушкина <...>; 2) по выработке сценического текста “Ревизора” Гоголя <...>. Январь месяц был посвящен завершению работ и лекций, не оконченных в семестре, и подготовке к новому семестру»[13]. К окончанию второго семестра на курсах занималось 40 слушателей, что свидетельствовало о стабилизации состава учащихся.

Работа постепенно налаживалась, и расширялся преподавательский состав. К марту 1919 года на курсах вели занятия В.Э. Мейерхольд, П.О. Морозов, С.Э. Радлов, В.Н. Всеволодский-Гернгросс, Ю.М. Бонди, М.П. Зандин, К.С. Петров-Водкин, А.Л. Грипич, С.М. Бонди, Н.Э. Радлов, И.А. Рязановский и др.[14] Полный курс обучения теперь состоял из четырех семестров по 4 месяца каждый. При переходе на старшие семестры слушатели курсов могли вступать в Цех мастеров сценических постановок, образованный при Петроградском отделе профсоюза работников искусств.

Впоследствии на курсах преподавали также А.И. Пиотровский, В.Н. Соловьев, Ю.П. Анненков, С.В. Приселков и др. В 1919/1920 году, после вынужденной задержки Мейерхольда на юге, заведовать курсами стал С. Э. Радлов[15]. Не будет преувеличением сказать, что в эти годы практически все деятели левого театра Петрограда так или иначе были связаны с Курмасцеп, не только режиссеры, но и художники В.В. Дмитриев, В.М. Ходасевич и др.

По заданию ТЕО слушатели Курмасцеп весной—летом 1919 года занимались подготовкой всероссийского съезда по вопросам рабоче-крестьянского театра[16]. По окончании летнего семестра, организованного специально для командированных из провинции[17], в октябре 1919-го открылся третий семестр.

К тому времени программа курсов претерпела некоторое изменение. Изначальная ориентация на подготовку только режиссеров и художников была расширена: «В основу преподавания положена идея о постановщике-творце — авторе всего театрального представления, объединяющем в себе драматурга, декоратора, режиссера и музыканта в театре»[18]. Поскольку совмещение столь разнообразных дарований в одном лице было маловероятно, упор делался на коллективную работу. В соответствии с расширенной программой были введены новые циклы предме-

тов по драматургии и музыке. Одновременно планировалось придать курсам статус высшего учебного заведения, о чем дважды подавались просьбы в Отдел ученых учреждений и высших учебных заведений Наркомпроса[19]. Однако эти ходатайства не были удовлетворены.

Из 37 слушателей на третьем семестре занимались 14, на первом — 23[20]. Практические занятия на первом семестре велись до конца апреля 1920 года в рамках постановки «Мнимого больного» Ж.Б. Мольера (класс В.Н. Соловьева) и «Евдокии» М. Кузмина (класс С.Э. Радлова)[21]. Окончившими Курмасцеп после третьего семестра были поставлены отрывки из различных пьес. Среди них: Г. Головко — «Летающий доктор», К. Державин — сцены из первой части «Генриха IV» Шекспира, Л. Лисенко — «Действо о Теофиле», А. Мовшенсон — «Странствующий школяр в раю», В. Пименов — сцены трех женихов из «Венецианского купца» и Н. Пятницкая — «Горный дух»[22].

Впоследствии слушатели курсов участвовали в петроградских массовых зрелищах («Гимн освобожденного труда», «К мировой коммуне», «Блокада России» и др.)[23]. Сами курсы проработали до конца 1921 года[24].

Параллельно и взаимосвязанно с работой Курмасцеп в Петрограде происходили другие театральные события.

## «Мистерия-буфф»[25]

Пьеса, написанная В. Маяковским вскоре после провозглашения футуристами «революции духа», развивала не только созвучные социально-утопические идеи, но в первых же строках объявляла футуристическое наступление на театр:

Сегодня
над пылью театров
наш загорится девиз:
«Все заново!»

В. Мейерхольд, в августе 1918 года вступивший в РКП (б), взялся поставить «Мистерию-буфф» к первой годовщине Октябрьской революции именно как идейно-художественный манифест левого театра. В историческом аспекте это была уже не дореволюционная пощечина футуристических театральных постановок, а первая серьезная атака на старый театр, атака, переросшая вскоре в «гражданскую войну» на театре и положившая начало существенным изменениям в расстановке театральных сил.

Первое чтение «Мистерии-буфф» состоялось 27 сентября 1918 года на квартире Бриков (ул. Жуковского, 7, кв. 42).

> В.В. Маяковский написал новую пьесу — «Мистерию-Буфф». Вчера состоялось первое чтение ее в присутствии А.В. Луначарского, компо-

> зитора <А.С.> Лурье, художников <Н.И.> Альтмана, <Н.Н.> Пунина, <И.С.> Школьника, <П.М.> Лебедева, режиссеров: <В.Э.> Мейерхольда, <В.Н.> Соловьева, <В.Р.> Раппопорта; Л.И. Жевержеева и пр. Пьеса произвела на большинство присутствовавших большое впечатление. А.В. Луначарский в кратком отзыве отметил проникающий все произведение революционный порыв и приветствовал В.В. Маяковского, как выразителя подлинно революционного чувства. <...> Пьесу предположено поставить во время октябрьских торжеств; постановкой будет руководить В. Мейерхольд, при ближайшем сотрудничестве самого поэта[26].

Художником постановки был выбран К. Малевич. Однако не было еще ни театра, ни актеров. Мейерхольд в это время не имел своей труппы и работал в бывших императорских Мариинском и Александринском театрах. Актерами последнего, по распоряжению Луначарского, и должна была быть поставлена «Мистерия-буфф». Получалось, что футуристическую пьесу должны были разыграть старые профессиональные актеры, которые в ужасе крестились, слушая на предварительной читке богохульные строки мистерии[27]. Актерское сопротивление вызывало и то обстоятельство, что футуристическая пьеса навязывалась театру большевистским наркомом по просвещению. Сразу после читки актеры Александринки отвергли «Мистерию-буфф», осторожно мотивируя свой отказ тем, что «такую интересную, насыщенную современностью пьесу старейшему театру не поднять и что необходимо для ее исполнения найти таких же молодых и современных актеров, как и сам автор»[28].

Пришлось пойти уже испробованным в 1913 году путем и объявить о наборе актеров-добровольцев. В нескольких петроградских газетах 12, 13 и 16 октября 1918 года было опубликовано обращение к актерам:

> Товарищи актеры, вы должны ознаменовать годовщину великой революции революционным спектаклем. Вами должна быть разыграна мистерия-буфф — героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи, сделанное Владимиром Маяковским.
>
> Приходите все в воскресенье, 13 октября в 2 1/2 часа дня в концертный зал Тенишевского училища (Моховая, 33). Автор прочтет текст мистерии, режиссер изложит план постановки, художник — эскизы, а те из вас, кто загорятся этой работой, будут исполнителями. Центральное бюро по организации октябрьских торжеств предоставляет все необходимые средства для осуществления мистерии.
>
> Примечание. Просят прийти только товарищей, желающих принять участие в исполнении, — число мест ограничено.
>
> Члены комитета постановки мистерии: В.Э. Мейерхольд, В.В. Маяковский, П.М. Лебедев, К.С. Малевич, Л.И. Жевержеев и О.М. Брик[29].

В результате к участию в постановке было привлечено около 100 человек, «в большинстве ученики и ученицы драматических школ»[30]. Одну

из ключевых ролей («Человек просто») исполнял сам Маяковский. Он вспоминал о мытарствах с помещением:

> Театра не находилось. Насквозь забиты Макбетами. Предоставили нам цирк, разбитый и разломанный митингами.
>
> Затем и цирк завтео М.Ф. Андреева предписала отобрать.
>
> Я никогда не видел Анатолия Васильевича <Луначарского> кричащим, но тут рассвирепел и он.
>
> Через минуту я уже волочил бумажку с печатью насчет палок и насчет колес.
>
> Дали Музыкальную драму. <...>
>
> Аппарат театра мешал во всем, в чем можно и нельзя. Закрывал входы и запирал гвозди.
>
> Даже отпечатанный экземпляр «Мистерии-буфф» запретили выставить на своем, овеянном искусством и традициями, прилавке.
>
> Только в самый день спектакля принесли афиши — и то нераскрашенный контур — и тут же заявили, что клеить никому не велено.
>
> Я раскрасил афишу от руки.
>
> Наша прислуга Тоня шла с афишами и обойными гвоздочками по Невскому и — где влезал гвоздь — приколачивала тотчас срываемую ветром афишу.
>
> И наконец в самый вечер один за другим стали пропадать актеры.
>
> Пришлось мне самому на скорую руку играть и «Человека просто», и «Мафусаила», и кого-то из чертей[31].

Учитывая, что постановка пьесы была осуществлена за три недели с непрофессиональными актерами, на успех можно было рассчитывать только за счет режиссерского мастерства. Мейерхольд еще до революции экспериментировал с приемами народного балагана и итальянской комедии масок, но эти опыты реализовались в рамках студийной работы. Постановка «Мистерии-буфф» суммировала отдельные эксперименты в целостное зрелище, построенное на приемах, резко контрастировавших с реалистическими театральными традициями того времени. Контраст был во всем: и в содержании пьесы, и в методах ее постановки, и в сценическом оформлении, — «все заново!». Луначарский, со своей стороны, накануне премьеры аттестовал постановку как «коммунистический спектакль»[32] и произнес перед первым представлением вступительное слово.

Малевич впоследствии рассказывал о работе над декорациями:

> Мое отношение к постановке было кубистического характера. Я воспринимал сценическую постановку как раму картины, а актеров — как контрастные элементы. <...> Планируя действия в трех-четырех этажах, я стремился располагать актеров в пространстве преимущественно по вертикали, в согласии с устремлениями новейшей живописи. Движения актеров должны были ритмически сочетаться с элементами декораций. На одном

> холсте я писал несколько плоскостей. Пространство я рассматривал не как иллюзорное, а как кубистическое[33].

В.Н. Соловьев вспоминал:

> <...> Спектакль в смысле внешнего оформления был конструктивным только наполовину. Конструктивными были две первые картины: «Земной шар» и «Ковчег». «Рай» и «Коммуна» шли в традиционных декорациях. Это был существенный недостаток постановки.
>
> Хорош был земной шар в 5 метров в поперечнике, который был обыгран на славу.
>
> Сцена в аду была трактована в цирковом, трюковом плане. Наши эстрадники проделывали, по замыслу Мейерхольда, всевозможные прыжки и кульбиты.
>
> Сам Маяковский играл «Человека» — роль, для которой не было, кроме него, подходящего исполнителя, могущего дать образ, полный соответствующей силы и пафоса. <...> Играл Маяковский превосходно, читал стихи хорошо. Появление «Человека» служило для нас предметом долгих обсуждений. Хотелось найти какой-нибудь эффектный, впечатляющий трюк. По совету Мейерхольда, Маяковский появился на сцене, освещенный прожектором, держась рукой за ремень, прицепленный к одной из железных лестниц, вися на высоте пяти метров.
>
> Это было прекрасное, сильное зрелище!
>
> Кто был на спектакле? Массовый зритель (вход был бесплатный), учащаяся молодежь, много литераторов, в том числе Александр Блок.
>
> Спектакль был принят довольно холодно, он, скажу прямо, не дошел до зрителя[34].

Согласно афише, должно было состояться три представления 7, 8 и 9 ноября 1918 года. Однако, по воспоминаниям В.Н. Соловьева, «Мистерия-буфф» была сыграна всего два раза[35], и о том же свидетельствовал Маяковский, говоривший, что «через день “Мистерию” разобрали»[36].

В прессе спектакль получил две взаимоисключающие оценки. Отрицательная рецензия А. Левинсона была направлена прежде всего против притязаний футуризма на роль официального коммунистического искусства. Без сомнения, эта точка зрения разделялась заведующей Петроградским отделом театров и зрелищ М.Ф. Андреевой, и поэтому рецензия увидела свет в газете «Жизнь искусства» — официальном органе Отдела театров и зрелищ. Стремясь скомпрометировать футуристов в глазах власти, рецензент подозревал их в желании «угодить новому хозяину»[37].

Со стороны футуристов был дан коллективный отпор. Маяковский в «Открытом письме народному комиссару по просвещению тов. Луначарскому» квалифицировал выпад критика как часть «организованной травли революционного искусства»[38]. Члены Коллегии по делам искус-

ства и руководители Отдела ИЗО Наркомпроса поддержали Маяковского, заявив, что Левинсону, как бывшему сотруднику кадетской «Речи», меньше всего пристало судить об искренности футуристов[39]. На сторону футуристов стал Луначарский, отметивший, что рецензент «позволил себе совершенно недопустимое чтение в сердцах, которое, как я знаю точно, покоробило не только непосредственно или косвенно задетых лиц, но и всех, кому эта статья попалась на глаза»[40].

Другая критическая оценка постановки «Мистерии-буфф» принадлежала Н. Пунину. В коллективном выступлении левых против статьи А. Левинсона Пунин был солидарен с футуристами, но, касаясь постановки «Мистерии-буфф», упрекал режиссера и художника в непоследовательности и недостаточном радикализме. По его мнению, пьесу «нельзя ставить так, как это было сделано в "Музыкальной Драме" в Октябрьскую годовщину. От Мейерхольда я ничего не ждал и не жду <...>; от Малевича ждал и жду, вопреки этой постановке. Я не узнал Малевича на "Мистерии-буфф", думал, что Головин. <...> Надо было ухнуть сцену в зрительный зал. Почему не разломали барьер, не расшатали кулис»[41]. На эти упреки двадцать лет спустя ответил В. Соловьев: «<...> очень неудачной была организационная сторона: случайные люди, случайное помещение и случайная техническая часть. <...> Масса была ценных предложений у Мейерхольда, у Маяковского и у всех нас, но все это куда-то исчезало, потому что не было людей, которые бы это могли осуществить»[42].

Трудности с постановкой «Мистерии-буфф» привели ее постановщиков к твердому убеждению в необходимости создания собственного театра, где можно было бы осуществлять зрелища, революционные как по форме, так и по содержанию. С этой целью О. Брик и В. Маяковский 19 ноября 1918 года подали А. Луначарскому докладную записку с предложением создать «Летучий театр» в виде «вольной организации революционеров сцены, не связанных никаким громоздким техническим аппаратом, сосредоточивших все свое внимание на актерской игре и на словах, произносимых с подмостков. Труппа, <...> имея только необходимейшую декорацию и бутафорию, сделанную с расчетом, чтоб брать ее без всякой трудности в поездку, — будет перекидываться с места на место, хотя бы отчасти удовлетворяя потребность в новом театре. Труппа должна состоять не из профессионалов, выработавших трафарет, а из молодых актеров, режиссеров-поэтов, художников, видящих в работе своей не только службу, но и служение новому искусству»[43]. В репертуар подобного театра предлагалось включить «Мистерию-буфф» В. Маяковского, «Стеньку Разина» В. Каменского и концертную программу для пропаганды новой поэзии и музыки. Фактически государству предлагалось субсидировать проект футуристического театра. Однако заведующая Петроградским отделом театров и зрелищ М.Ф. Андреева была противницей футуризма. По-видимому, это обстоятельство и послужило причиной того, что «Летучий театр» не был создан.

Между тем ученики и сторонники Мейерхольда развернули в Петрограде широкую деятельность, осуществив на практике многие идеи левого театра.

## Театр экспериментальных постановок

В июне 1918 года из учеников Студии Мейерхольда при ТЕО Наркомпроса была создана Первая коммунальная труппа под руководством С. Радлова. В стремлении уйти от реалистических театральных традиций С. Радлов обратился к технике античного актерского искусства. Труппа поставила два спектакля: «Сбитенщик» Я.Б. Княжнина и «Близнецы» Плавта, с которыми выступала на сцене Народного дома, а также давала спектакли в различных районах и пригородах Петрограда.

В конце августа 1918-го на основе труппы был создан Театр экспериментальных постановок, разместившийся на втором этаже помещения Народного дома[44]. В театре начались студийные занятия, целью которых было «создание всенародного театра, воплощающего в себе и творящего стиль нашего времени <...>. Уходя от воссоздания стиля различных эпох прошлого, от раздражающей мелочности реализма в изображении настоящего — мы стремимся ощутить, нащупать, выковать стиль нашей эпохи <...>. Театр экспериментальных постановок исходит из убеждения, что нынешняя жизнь сцены протекает совершенно ненормально, и нуждается поэтому в изыскании всевозможных средств к исцелению различных недугов, коими поражены все элементы, из которых складывается современный театр: зритель, автор и актер. От актера Театр Экспериментальных Постановок хочет требовать наибольшей напряженности его изобразительных средств, и в этом смысле всенародный репертуар античного театра дает богатейший материал. Но театр прошлого для нас только средство. <...> Нашей задачей и целью является стиль, дыхание современности, нам нужен отражающий ее театр, а для этого нам нужен современный автор. Не случайный пришелец, гость, а посвященный во все тайны театра, родившийся, выросший на сцене или около нее. Условия, способствующие его рождению, можно создать только одним путем, путем *словесной импровизации*, которая из каждого актера должна сделать, хотя бы в небольшой степени, творца слова. Импровизация, на первый взгляд недостижимо трудная, не оказывается таковой при применении определенных технических приемов. Импровизация, черпающая свои материалы из жизни, бьющей вокруг нас, создающая типы современного театра, но не стилизующая его, должна создать материал для новых пьес, новых драматургов»[45].

Поскольку С. Радлов параллельно преподавал в Курмасцеп, а после отъезда Мейерхольда занял пост руководителя курсов, он внедрил эти идеи в программу Курмасцеп.

В самом же Театре экспериментальных постановок осенью 1918-го под руководством С. Радлова велись студийные работы над «Киклопом» Еврипида и осуществлялись опыты словесной импровизации. Однако в

конце 1918 года театр был закрыт, а С. Радлов перенес свои опыты в новый театр «Студия».

## Театр «Студия»

В январе 1919 года Отделом театров и зрелищ Литейный театр (Литейный пр., 51) был преобразован в театр «Студия»[46], основная задача которого определялась четко: «Показать на своих подмостках новые сценические опыты, найти новые методы актерской и режиссерской техники»[47]. Одновременно предполагалось давать спектакли для детской и взрослой аудитории.

Театр «Студия» открылся 6 февраля 1919 года детским спектаклем «Дерево превращений» (сказка Н. Гумилева, постановка К. Тверского, декорации В. Ходасевич)[48]. К. Тверской — бывший ученик мейерхольдовской студии на Бородинской — в своих постановках демонстрировал сильную зависимость от учителя. Тот же А. Левинсон, рецензировавший постановку «Дерева превращений», отмечал, что «вкус режиссера, явственно запечатленный стилем Мейерхольда и приемами его студии, сказался более всего в маленькой интермедии с музыкантами»; декорации В. Ходасевич: «черное солнце с широкими черными лучами, писанное по светло-желтому фону, создавало впечатление тропического света, какого не дал бы нормальный прием. <...> Вторая декорация — лубок восточного города — приятна по краскам и увлекательной компоновке»[49].

Следующими постановками стали «комедия о беде и доблести» С.И. Антимонова «Бова королевич» (постановка К.Ю. Ляндау, декорации и костюмы Ю.М. Бонди), показанная в первый раз 26 февраля 1919 года, и «Саламинский бой» (С. Радлов и А. Пиотровский по мотивам Геродота, Фукидида и Эсхила) в постановке С. Радлова с декорациями Ю.М. Бонди (премьера 25 марта 1919). В апреле театр «Студия» переехал в помещение бывшего театра «Гротеск» (Невский пр., 56)[50], в котором с 10 апреля 1919 года продолжались спектакли и готовились новые работы: «Мандрагора» Н. Макиавелли (постановка К. Тверского, декорации Ю. Бонди, премьера 21 апреля 1919), кукольный спектакль «Царь Салтан» (декорации и костюмы Н. Лермонтовой, премьера 2 мая 1919), комедия «Причудница» Лопе де Вега (постановка К.Ю. Ляндау).

Одновременно с работой в театре «Студия» К. Тверской поставил в «театре масок» артистического кабаре «Привал комедиантов» (Марсово поле, 7) арлекинаду Н. Евреинова «Веселая смерть» (2 января 1919)[51], пьесу А. Луначарского «Вавилонская палочка»[52] и инсценировку сказок Г.Х. Андерсена «Цветы маленькой Иды», «Комета» и «Свинопас»[53]. В. Мейерхольд стоял у истоков этого театра, представления которого должны были ставиться в духе «народных балаганов и парижских уличных театров»[54]. За время существования «Привала комедиантов» (с апреля 1916) характер программы неоднократно менялся, однако присущий новаторам интерес к актерской технике старинного театра Западной Европы сохранялся.

После закрытия «Привала комедиантов» в апреле 1919 года некоторые его актеры (К.Э. Гибшман, А.М. Бонди) перешли в «Студию»[55].

Спектакли в «Студии» продолжались до 20 мая 1919-го, когда все театры и зрелища были закрыты[56]. В связи с введением осадного положения и мобилизацией работникам сцены вменялось в обязанность «вести усиленные работы на подготовку постановок для фронта»[57]. В конце мая во всех театрах, кроме «Студии», спектакли возобновились. Театр «Студия» был закрыт и преобразован в Малый драматический театр, спектакли в котором начались 14 июля 1919 года постановкой комедии О. Уайльда «Как важно быть серьезным» (режиссер Н.В. Петров, костюмы и декорации Ю.М. Бонди). Рецензировавший этот спектакль М. Кузмин отмечал, что в постановке многие положения «обращались в цирковую клоунаду», а режиссер «светскую комедию принимает за гротеск»[58]. Впоследствии Н. Петров поставил «Соломенную шляпку» Лябиша (премьера 5 августа 1919)[59] и гоголевского «Ревизора» (премьера 7 августа 1919)[60]; С. Радлов поставил в Малом драматическом театре комедию К.М. Миклашевского «Четыре сердцееда» (премьера 26 июля 1919)[61] и шуто-комедию И.А. Крылова «Трумф» (премьера 11 сентября 1919)[62]. В спектаклях С. Радлова актеры делали кульбиты, спускались по канату с потолка и демонстрировали другие элементы цирка[63] в рамках популярной в это время среди левых идеи «циркизации театра».

Следует отметить, что постановки «Студии» и Малого драматического театра не имели сколько-нибудь заметного общественного резонанса. Их поиски и находки имели прикладное значение и не поднимались до уровня эстетического манифеста. Сами постановщики воспринимали свою деятельность не в плане сиюминутного успеха, а скромно именовали ее наработкой «театральных ценностей на будущее время»[64].

Параллельно с работой в Малом драматическом театре С. Радлов ставил с драматической труппой Балтфлота «Стеньку Разина» В. Каменского. Репетиции шли в здании Фондовой биржи[65]. Одновременно драматическая труппа готовила постановку «Зорь» Верхарна под режиссерским руководством М.В. Брифа[66]. Спектакли состоялись 7 и 8 ноября 1919 года в Манежном театре Кронштадта. Согласно хроникальной заметке, постановки «Стеньки Разина» «имели большой успех»[67]. Кроме того, труппа Балтфлота показала «Стеньку Разина» в Петрограде. Спектакль состоялся 1 декабря 1919 года в зале драматического театра (Народный дом, Кронверкский пр.)[68]. О других спектаклях труппы Балтфлота[69] сведений не найдено.

## Эрмитажный театр

Распоряжение о передаче Театра Эрмитаж, располагавшегося в Зимнем дворце, «в совместное ведение отделов изобразительных искусств, театрального и музыкального для устройства в этом театре представлений для народа»[70] (25 октября 1918) было отдано наркомом просвещения А. Луначарским и советом по делам Дворца искусств (Д.П. Ште-

ренберг, А. Лурье, В. Мейерхольд, Г. Ятманов). После передачи помещения длительное время шли работы по формированию труппы[71], подбору репертуара и созданию декораций.

> Театрально-декорационная секция Отдела Изобразительных искусств совместно с представителями Музыкального и Театрального отделов выработала репертуар, который будет поставлен в Эрмитажном театре, открытие которого предполагается в непродолжительном времени. Репертуар этот следующий: «Генрих IV» Шекспира в постановке <В.Н.> Соловьева, «Каин» Байрона в постановке <В.Р.> Раппопорта, «Женитьба» Гоголя в постановке <П.М.> Лебедева, «Чудо странника Антония» Метерлинка в постановке <В.Н.> Соловьева, «Агамемнон» Эсхила в постановке <С.Э.> Радлова, «Саломея» Уайльда в постановке <В.Э.> Мейерхольда, «Игроки» в постановке <Ю.П.> Анненкова. Труппа будет составлена Театральным отделом[72].

В начале марта 1919 года предполагалось, что театр откроется драмой Уайльда «Саломея» в постановке Мейерхольда[73]. Однако к концу марта Мейерхольд заболел и вынужден был по предписанию врачей «временно покинуть Петроград, чтобы поселиться на юге для поправления своего здоровья»[74]. К этому времени репертуарный план Эрмитажного театра изменился. Было решено, что в театре «будут главным образом ставиться оперные и балетные спектакли. Создаются оперные и балетные коллективы, с помощью которых будут поставлены балеты Стравинского, Роже-Дюкаса и др. Предполагается поставить оперы: "Соловей" Стравинского, "Игроки" (по Гоголю) Прокофьева и вообще оперы и балеты современных композиторов»[75].

Последующие противоречивые сообщения о предстоящем репертуаре[76] свидетельствовали о борьбе различных тенденций: Музыкальный отдел Наркомпроса отстаивал оперный и балетный репертуар, Театральный отдел — драматические постановки. В итоге балетный репертуар так и не был осуществлен, а оперные и драматические постановки Эрмитажного театра из-за малой вместительности зрительного зала были показаны в Гербовом зале Дворца искусств.

> 12 июля <1919> в Гербовом зале Зимнего дворца на импровизированной сцене без занавеса состоялось открытие спектаклей Эрмитажного театра. Шел «Лекарь поневоле» Мольера и был принят публикой очень радушно. 19 и 20 июля этот спектакль повторяется сначала для красноармейцев, а в воскресенье для широкой публики[77].

«Лекаря поневоле» ставил В.Р. Раппопорт. В его же постановке 26 июля 1919 года состоялась премьера спектакля «Коварство и любовь» Шиллера. Спектакли давались каждую субботу и воскресенье. По субботам — бесплатно для красноармейцев и организаций; по воскресеньям — платные для публики[78].

Один из рецензентов писал о спектакле «Коварство и любовь»: постановка без режиссерского задания, артисты слабые, применены неко-

торые достижения Мейерхольда (отсутствие занавеса, перестановка на глазах у зрителей, близость просцениума)[79].

> Блоком представителей левых течений в театральном искусстве — театральным и музыкальным отделами и отделом изобразительных искусств комиссариата народного просвещения открыт свой театр, названный «Эрмитажным показательным театром». Первая серьезная пьеса, позволяющая судить о новом театре, сыграна.
>
> Это — «Коварство и любовь» Шиллера.
>
> Судя по многообещающему названию, можно было думать, что Эрмитажный театр воплотит новые приемы сценической постановки, новые методы игры или трактовки произведений.
>
> Однако если и сделано кое-что, то только в смысле упрощения постановки.
>
> Обычной театральной сцены нет. Под сцену приспособлена концертная эстрада, по бокам которой два обитых материей павильона. Задний план «сцены» — 4 колонны, поддерживающие хоры Гербового зала, изящно задрапированы бархатом. Занавес, кулисы, рампа и пр. основные приспособления сцены отсутствуют[80]. По окончании акта выходят гвардейцы в форме того времени и переставляют бутафорию. Гвардеец же возвещает о начале акта и указывает, где происходит действие.
>
> Но думается, что это упрощение постановки может рассматриваться лишь как очень удачный и художественный способ приспособления к эстраде, но отнюдь не как новое достижение театра.
>
> Премьера трагедии была предоставлена красноармейцам и культурно-просветительным организациям. Аудитория, почти совсем наполнившая зал, прослушала трагедию с видимым интересом[81].

Следующей постановкой В. Раппопорта в Эрмитажном театре стал «Тартюф» Мольера, впервые показанный 10 августа 1919 года и не получивший какого-либо отклика в прессе.

Заключительной работой этого театра стала пьеса «Первый винокур» Л. Толстого в постановке Ю. Анненкова. Идея «циркизации театра» получила в этом спектакле последовательное воплощение. Спектакль был впервые показан 13 сентября 1919 года[82] и в общей сложности разыгрывался еще 6 раз (14, 20, 21, 26, 27 и 28 сентября 1919).

Постановка заинтересовала В. Шкловского, откликнувшегося развернутой рецензией:

> Анненков поступил с текстом Толстого так. Он взял его, как сценарий, и развернул его, вставив гармонистов, частушки, эксцентрика, акробатов и т.д. Мотивированы эти вставки так: частушки вставлены, как песни мужиков, подпоенных «дьявольским пойлом», гармонисты и хоровод тоже вставлены в сцену пьянства, акробаты же даны как черти, т.е. цирк введен в пьесу, как изображение ада. И, наконец, эксцентрик в рыжем парике и широких «форменных» штанах дан вне всякой мотивировки. Просто пришел себе рыжий и бродит по аду, как в шантане.

> <...> Неожиданность Анненковских вставок чисто внешняя, она состоит в том, что разрушен, казалось бы, неприкосновенный Толстовский текст. <...> Смешение фарса и moralite, перебивающие друг друга — вот главное достоинство веселой и талантливой постановки.
>
> Отсебятины рыжего в клетчатых штанах меня не обрадовали. Это слишком просто сделано: Анненков вставил в пьесу фразу «Анюта, до свиданья» [83], а я по тому же принципу вставляю в свою статью фразу «Я и Женя огорчены, что не видали Юрия в зале» [84]. <...> В постановке Анненкова преобладали, как материал развертывания, танец, песня и, главное, пантомима. Получилось что-то вроде мозаики [85].

Впоследствии этот спектакль не раз вспоминали критики при обсуждении экспериментов С. Радлова в области «циркизации театра». Фактически режиссерский дебют Ю. Анненкова оказался заметной вехой в развитии левого театра.

В связи с тем что спектакли Эрмитажного театра, целью которого должно было стать «искание новых приемов постановки пьес и новых способов игры артистов» [86], не вполне отвечали заявленной цели и «Эрмитажный театр совершенно не оказался на высоте положения», была задумана «частичная замена режиссуры и некоторых артистов» [87]. Однако дело приняло иной оборот.

В середине октября 1919 года под Петроградом начались бои с Юденичем, была объявлена мобилизация, и все театры были временно закрыты. Последние спектакли Эрмитажного театра состоялись 11 и 12 октября 1919-го [88]. Когда же 5 ноября 1919-го войска Юденича были разбиты и начали отступление по всему фронту, зрелища в Эрмитажном театре не возобновились. Согласно заявлению М.Ф. Андреевой, «ликвидация этого театра вызвана постановлением Петербургского Совета о сокращении на 50 % количества всех петербургских театров из-за кризиса топлива» [89]. Зная отрицательное отношение заведующей Отделом театров и зрелищ к левому театру, нетрудно увидеть за этой мотивировкой использование административных методов в борьбе художественных направлений.

## Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии [90]

Организатором коллектива стал Н.Г. Виноградов, до этого учившийся на историко-филологическом факультете Петербургского университета, а с августа 1914 по январь 1918-го воевавший на фронте (сначала солдатом, с 1916 — офицером). В 1918 году он состоял актером Передвижного театра П.П. Гайдебурова и режиссером в «Студии» В.Э. Мейерхольда. С октября 1918-го ставил спектакли в клубах [91], в том числе сцену «В корчме» из пушкинского «Бориса Годунова» и пантомиму «Стенька Разин» в Петроградском институте внешкольного образования (7 ноября 1918). Этот же спектакль был показан в госпитале раненым крас-

ноармейцам, после чего опыты 25-летнего режиссера заинтересовали Политуправление Петроградского военного округа, и Н. Виноградову, получившему за тягу к монументальности прозвище Мамонт, было предложено организовать самодеятельный красноармейский театр[92].

> В культурно-просветительном отделении окружного комиссариата по военным делам сейчас идут усиленные подготовительные работы по созданию театра Красной армии.
>
> По докладу заведующего театральной секцией тов. Виноградова, существующая при культурно-просветительном отделении драматическая труппа должна ставить пьесы по принципам художественного опрощения в любом концертном зале. Достигаются этим две цели:
>
> 1) порывается с архитектурой современного буржуазного театра, идя быстрым темпом к театру будущего;
>
> 2) получается возможность передвижения по фронту и по красноармейским частям, сохраняя художественность театральных постановок. Для почина весьма подходит «Борис Годунов» Пушкина, исключительная по высоте замысла и исполнения трагедия, революционная по основной идее и многим деталям и способная заинтересовать красноармейскую массу. <...>
>
> Кроме того, должна быть создана своя театральная драматическая мастерская, задача которой быть школою инструкторов для постановки театрального дела в частях и организации народно-революционных празднеств.
>
> Доклад тов. Виноградова встретил полное сочувствие руководителя культурно-просветительным отделением Л.Г. Позерн[93], и в настоящее время театральной секцией приступлено к осуществлению намеченного грандиозного плана создания истинно пролетарского театра Красной армии.
>
> Пока секцией уже основана специальная драматическая мастерская, в которой будут подготовляться артисты для будущего красноармейского театра[94].

Открытие Театрально-драматургической мастерской Красной Армии состоялось 11 февраля 1919 года во Дворце пролетарской культуры (ул. Пролеткульта, быв. Екатерининская, 2)[95]. Официальный отчет об этом событии гласил:

> 11 февраля Театральной секцией Культурно-Просветительного отдела областного военного комиссариата в помещении «Пролеткульта» открыта драматургическая студия для подготовки инструкторов из красноармейцев по театральному делу. В студию командировано петербургскими красноармейскими частями свыше 80 человек. Они будут в студии изучать постановку народных праздников, приноровленных для Красной армии. Эти праздники главным образом должны будут состоять из спектаклей при участии самих же красноармейцев. Сюжеты пьес, которые будут ставиться на подобных красноармейских праздниках, должны быть написаны специально из современной жизни. Каждая такая пьеса, прежде всего, должна затрагивать выдающиеся события времени и в то же время непременно служить агитационным целям. Кроме того, слушатели студии будут озна-

комлены и с общим театральным делом. Вместе с тем будущие инструктора будут служить и в качестве корреспондентов театральной секции, сообщая последней о ходе развития театрального дела в своей красноармейской части. Занятия в студии с первым коллективом слушателей продолжатся 6 недель, после чего во вторую очередь будут вызваны красноармейцы из провинциальных местностей[96].

Психологизм, профессиональное и актерское мастерство, пьеса — все эти атрибуты старого театра отбрасывались. Сценарий создавали сами актеры и Н. Виноградов. Творчеству красноармейской актерской массы была предоставлена свобода. Режиссировать помогал Мейерхольд. Некоторое время в этой мастерской работал В. Шкловский, раз в неделю вел занятия. Заведующая Отделом театров и зрелищ категорически отказывалась давать костюмы и площадки для представлений[97]. Тем не менее во вторую годовщину Февральской революции (12 марта 1919) мастерская сыграла в Народном доме Рождественского Совдепа (Суворовский пр., 32-б) действо «Свержение самодержавия» с полным триумфом у рабочей аудитории.

В Народном Доме Рождественского Совдепа состоялся интересный спектакль «Свержение самодержавия». <...>

В состав курсантов мастерской привлечено около 80 красноармейцев из воинских частей Петрограда. Занятия в мастерской идут около месяца. Лекции читаются лучшими представителями сцены и режиссуры государственных и коммунальных театров.

В день годовщины февральской революции курсанты решили в первый раз публично попробовать свои силы. Была выбрана тема — «Свержение самодержавия». Вся пьеса написана самими курсантами и заключает в себе наиболее яркие моменты революционного движения последних лет. Перед зрителями проходят 9 картин: 9 января, расстрел рабочих, бунт на заводе в феврале 1917, восстание на фронте в марте 1917, сцена в ставке, отречение Николая II и заключительная сцена — апофеоз.

Перед зрителем проходит яркая галерея кошмарных типов близкого нам прошлого.

В пьесе фигурирует и сам Николай II. Артист, выполнивший эту роль, метко подчеркнул характерные стороны личности б<ывшего> царя: его ничтожество, мелочность, растерянность в важные исторические минуты и т.д.

Действие происходит в необычной для зрителя обстановке. Сцены в собственном смысле слова нет, так же как нет и декораций, аксессуаров и бутафории. Вся пьеса разыгрывается в зале среди зрителей; между ними и исполнителями пьесы создалось полное единение, которое прошло красной нитью через весь спектакль[98].

Следующее представление «Свержения самодержавия» состоялось 16 марта 1919 года в том же помещении[99]:

В воскресенье 16 марта в зале Володарского в доме Рождественского Совдепа слушателями театрально-драматической мастерской Красной Армии Культурно-Просветительного Отдела Петровоенкома была исполнена пьеса в 8 частях с апофеозом «Крушение монархии» («Свержение самодержавия»).

Сценарий этой пьесы написан одним из слушателей мастерской, причем действующие лица играли не по заранее написанным для них ролям, а импровизировали свои речи по намеченным лишь автором характеристикам действующих лиц и по указанным автором тем или иным положениям этих действующих лиц в данной картине.

Спектакль имел огромный успех у переполнивших зал тов. красноармейцев и рабочих. Своим необычным подходом к проблеме театрального зрелища и неподдельным вдохновением, граничащим порою с энтузиазмом актеров-красноармейцев, спектакль этот явился как бы первою вехою намечающего новые пути к великому творчеству истинно-художественного Пролетарского театра[100].

<...> Труппа играет без всяких сценических приспособлений, располагаясь среди цепи зрителей.

Репертуар для игры — собственного творчества. Коллективно задумывается и разрабатывается сценарий лишь в общих чертах; остальное — детали — выявляются на самом спектакле, подсказываемые самим ходом событий.

Среди участников — молодые актеры-профессионалы и любители; из них многие только лишь недавно дерзнули выступить публично. Тем не менее импровизации проходят гладко, вызывая непосредственное участие в таком спектакле самих зрителей, среди которых находятся актеры. Так, в разыгранном на днях в Рождественском Народном Доме сценарии «Падение монархии», в третьей картине, изображавшей «Бунт в военной тюрьме», участие зрителей в общей сумятице проявилось особенно интенсивно: многие готовы были броситься на помощь взбунтовавшимся, забывая, что перед ними проходит лишь театральное действо[101].

Мастерская не имела собственного театрального помещения и, как летучий передвижной театр, не стремилась получить его. Выступления проходили на различных площадках. «Свержение самодержавия» впоследствии разыгрывалось в Рождественском Народном доме (6 апреля 1919)[102], в помещении райкома партии 1-го городского района (пр. 25-го октября, быв. Невский, 41/43) (29 апреля 1919)[103], в рабочем доме 1-го городского района им. С.М. Нахимсона (1 мая 1919)[104], в клубе им. К. Маркса (пр. Нахимсона, быв. Владимирский, 12) (8 мая 1919)[105], в Кронштадте (Сухопутный манеж) (16 мая 1919)[106], на Дворцовой площади (20 июля 1919)[107], в цирке Чинизелли (17 августа и 7 сентября 1919)[108], в Детском Селе (Народный дом им. Циркунова) (5 октября 1919)[109]. Во второй половине августа 1919 года труппа выезжала на фронт и выступала со «Свержением самодержавия» перед красноармейскими частями[110].

Кроме действа «Свержение самодержавия», разыгранного за полтора года существования мастерской более 250 раз[111], силами мастерской по сценарию Н. Виноградова было создано действо «III Интернационал». Согласно газетной хронике, «сюжет этого представления заключается в том, что столкнувшиеся два противоположных друг другу мира, — буржуазной эксплуатации трудящихся и светлого революционного коммунизма, — в борьбе своей захватывают весь земной шар, в результате чего и выковывается всемирный III Коммунистический Интернационал»[112]. При участии нескольких сот статистов, хора и оркестра представление было впервые разыграно 1 мая 1919 года[113]. Второе представление состоялось 11 мая на площадке перед Народным домом им. К. Либкнехта (Александровский парк).

Спектакль этот ставится не по законченной автором театральной пьесе, а лишь по краткому сценарию, принадлежащему перу руководителя мастерской Красной армии тов. Виноградова, причем исполнителям предоставляется самим импровизировать речи тех лиц, кого изображают они, руководствуясь лишь общими указаниями остова пьесы, намечающими характер действия и время появления на сцене действующих лиц. Декорации и костюмы для этого спектакля изготавливаются театрально-декорационной секцией отдела изобразительных искусств[114].

Исполнителями во всех главных ролях выступят слушатели театрально-драматургической мастерской Красной армии, для сотрудничества с которыми привлечены курсанты Советских командных курсов, красноармейцы из частей флотских команд, а также члены пролетарских профессиональных организаций. <...> В спектакле будут участвовать около 1000 человек, девять десятых которых никогда не выступали на сцене[115].

Сохранилось несколько откликов на это представление: и критических, и восторженных:

Перед площадкой Народного Дома море народа. <...> Посередине площадки, как раз перед входом в старое здание Народного Дома возвышается громадный, ярко размалеванный Земной шар. Около него хлопочут двое-трое людей в рубашках с открытыми воротами: они прилаживают к шару жгуты, пропитанные смолою. Ребятишки скачут от восторга. Никакого сомнения: шар земной будет сожжен!

Солнце — такое яркое, праздничное — ослепительно сияет[116] на медных трубах оркестра, на винтовках красноармейцев, на ярком белом парапете площадки, на лицах людей <...>.

Спектакль совсем особый: под открытым небом и при свободном творчестве самих исполнителей. Исполняется пьеса «Да здравствует третий Интернационал». <...>

В действительности творчество это происходило еще в мастерской, еще до спектакля; исполнители привносили плоды своего вдохновения в раз-

рабатываемую схему спектакля. А затем все было зафиксировано, заучено — и спектакль происходил уже по установленному тексту[117]. Впрочем, текста было совсем мало, да его и плохо слышно было: «народная аудитория», крышею и стенами которой служит весь окрестный божий мир, отличается неважной акустикой. Звуки голоса расплываются и теряются на воздухе. Тут надо рассчитывать на зрение, а не на слух, на пантомиму и мимодраму, а не на «словесность».

Передавать ли содержание этой пьесы? Она слажена (и довольно стройно) из нескольких отдельных моментов: тут и гибель старого мира, и борьба за новый мир с призывом борющихся под красные знамена, и похороны павших героев, и изгнание тиранов — и в конце концов мир всего мира. Многие моменты ярко запомнились.

Все это, безусловно, картинно, ярко, хорошо скомпоновано. Костюмы и гримировка хоть куда. Второй опыт спектакля на открытом воздухе (первым опытом мастерской было «Свержение самодержавия») удался. Публики было множество: от площадки Народного Дома и до решетки парка стояло сплошное море народа[118].

Товарищами красноармейцами на крыльце Народного дома представлена 11 мая в 3 ч. дня пьеса «Да здравствует III Интернационал».

Внизу — море голов. На руках, на плечах у взрослых — ребятишки. Гремят оркестры, одна революционная песня сменяет другую.

В центре крыльца большой, синий земной шар — глобус, увенчанный императорским орлом; в глубине красными занавесями замаскированы входы в здание.

Земной шар поджигают ярко мятущимся факелом, он горит; взрывается. Сцену заливает народ — рабочие, крестьяне, красноармейцы. В середине богатырь в красных одеждах. Поют, возглашают лозунги, кричат «ура».

Появляются союзные дипломаты с прячущимися за их спинами ручными социал-собачками...

Уходят... За ними отряд юнкеров. Врывается толпа детей, окружают богатыря в красном, простирают к нему руки, молят...

Под шумок подкрадывается к нему пиджак с буквами на спине «С.-Р.» и ранит его.

Проносят убитых юнкеров.

Вестники, один за другим, возвещают о революциях и переворотах в целом ряде стран. Вслед за возвещением по сцене пробегают Вильгельм, Фердинанд, султан, Скоропадский и т.д.

Народ встречает их хохотом.

Потом вся эта банда во главе с Колчаком делает натиск на крестьян, красноармейцев, рабочих и, разумеется, терпит поражение.

Выстрелы, лозунги, гром оркестров... Пьеса кончена.

На крыльцо выходит товарищ Позерн, говорит о красном театре на открытом воздухе, жмет руку богатырю в красном.

Интернационал...

Людское море медленно растекается по улицам и площадям[119].

Слушатели откликались на каждый призыв, исходящий со «сцены» (возгласы рабочего: «Да здравствует мировая социалистическая революция!» — были подхвачены и повторены многотысячной толпой).

С подобными пьесами театрально-драматургическая мастерская Красной армии собирается выступить на фронте [120].

Сообщалось также, что с этим представлением мастерская выезжает в Кронштадт [121].

В ноябре 1919-го Н.Г. Виноградов был отстранен от руководства мастерской и в качестве командира конно-артиллерийского дивизиона уехал на Туркестанский фронт. Некоторое время жил и работал в Самаре. Официально было объявлено, что «во главе театрально-драматургической мастерской Красной армии стал художественный совет» [122]. Тем не менее один из современников в своих воспоминаниях сообщал, что занимавший должность заведующего ТЕО Петроградского губполитпросвета А.И. Пиотровский сумел в глазах руководства Политуправления подорвать авторитет Виноградова [123]. Сам Н.Г. Виноградов рассказывал впоследствии, что его некоторое время даже продержали под арестом [124]. Руководство мастерской перешло к А. Пиотровскому. Режиссировали Н.А. Лебедев и Е.Д. Головинская. Велась начатая ранее, но так и не законченная работа над постановкой «Бориса Годунова». Также была переработана и дополнена постановка «Свержение самодержавия», которую под названием «Красный год» участники мастерской разыграли в Железном зале Народного дома (25 ноября 1919) [125]. Театральный критик проанализировал это зрелище:

Февральские события. Господство буржуазии. Борьба при Керенском. Московское совещание. Октябрьская победа пролетариата. Три-четыре выкрика наиболее боевых лозунгов октября и — все.

Таков «Красный год», коллективно сочиненная красноармейцами пьеса, представленная ими же во вторник в Народном доме.

Собственно, это не пьеса, а сценарий основных, наиболее ярких моментов года революций. Текста пьесы, как его обычно понимают, нет. Красноармеец-артист, выходя играть, не знает точно слов, которые он скажет, — он импровизирует во время самой игры, согласно моменту.

Самое простое противопоставление: Зимний Дворец — массы пролетариата во главе с его вождем.

И какое яркое, красочное впечатление!

Такому впечатлению пьеса, думается, обязана двум причинам.

Первая — это импровизация в момент игры. Актер донельзя лучше «входит в роль»; те слова, которые он говорит, идут как-то от «нутра», они не заучены, а диктуются этим сценическим горением, этим непосредственным участием актера в создании пьесы.

Вторая — очень примечательный и удачный способ исполнения: артисты играют в зрительном зале, на помосте, тесно окруженном зрителями. Отсюда — подобие общего театрального действа, в котором не одни игра-

ют, а другие слушают, но все присутствующие вовлечены в одно переживание, все принимают в нем участие.

Ярко и сочно![126]

А. Пиотровский рассказывал, что в постановке «Красный год» к основному материалу «Свержения самодержавия» «прибавилось нечто вроде балаганной интермедии с участием буффонных фигур “капитала”, “министра”, “генерала” (интермедия изображала пору Временного правительства) и заключительная часть, посвященная Октябрьскому перевороту. На противостоящих мостках стояли здесь друг перед другом “Керенский” и “Вождь рабочих”. “Керенский” звал на помощь юнкеров. Вокруг “вождя” группировались рабочие. Следовал “штурм” рабочих вдоль прохода под стрельбу в упор нацелившихся юнкеров, “штурм”, не раз увлекавший за собой зрителей, теснившихся по краям прохода»[127].

В это время А. Пиотровский выступил с предложением устраивать драматизированное воспроизведение событий, отмечаемых в праздники революционного календаря: 9 января, День Красной Армии, День Парижской коммуны, День свержения самодержавия, 1 Мая, День взятия Бастилии, День Октябрьской революции. «Это не будет пьеса, замкнутая в театральной коробке, ограниченная кучкой актеров-исполнителей, — писал он. — Театральное действие должно захватить всех присутствующих. <...> Подобных драм еще нет. Их нужно сделать. И всего лучше самим участникам праздника. Нет и актеров для них. Такими актерами должны стать сами рабочие и красноармейцы»[128].

Следующей постановкой Театрально-драматургической мастерской Красной Армии стал спектакль-митинг «Кровавое воскресенье», разыгранный 22 января 1920 года в Железном зале Народного дома[129]. По свидетельству А. Пиотровского, сценарий зрелища, в котором было занято около ста человек, включал: «рабочий митинг посредине зала. Песня “Спаси господи” и шествие через залу “к дворцу”. Расстрел. Пение “Вы жертвою пали” и похоронное шествие. Суд. Шествие “ссыльных” на каторгу. Каторжная песня. Революционная концовка. Речь политического оратора. Общий митинг»[130]. Приуроченный специально к 15-й годовщине Кровавого воскресенья спектакль, по-видимому, больше не повторялся.

Другой постановкой, показанной в цирке Чинизелли в день празднования 2-й годовщины Красной Армии (23 февраля 1920), стала пьеса А. Пиотровского «Меч мира» (реж. С. Радлов), изображавшая «все важнейшие этапы Октябрьской революции и боевые подвиги Красной Армии и рабочих. В качестве исполнителей выступили ученики Театрально-драматической мастерской красноармейцев, хор политико-просветительного управления Петр<оградского> военного округа, соединенные театральные кружки петроградского гарнизона и духовой оркестр. Зрелище имело у тов. красноармейцев большой успех»[131]. Всего участвовало около 150 человек.

После красного октября. Неуверенность в завтрашнем дне. Наступление германских войск. Козни врагов в тылу. Распад царской армии.

Но вот положено основание новой, пролетарской красной армии.

— Какое сегодня число? — спрашивает тов. Троцкий.

— 23 февраля восемнадцатого года.

— Запомните этот день. История вписала его красным.

Сжато, но с исчерпывающей полнотой окидывает революционное зрелище «Меч мира» всю двухлетнюю работу Красной армии.

Вот временные неудачи на колчаковском и деникинском фронтах, вот Юденич под Пулковом.

И как венец всех дальнейших побед Красной армии, ее переход в армию труда.

Изображены сценки в белогвардейском лагере, а одна картина происходит даже в Лондоне, в зале совещаний Лиги Наций. Фигурируют Ллойд-Джордж, Мильеран, английский король и пр.

Эта картина производит большой эффект, но она списана автором т. Пиотровским с известной сцены заседания феодалов из «Королевского брадобрея» Луначарского.

Общее впечатление яркое, особенно благодаря чрезвычайно удачной постановке зрелища, придающей всему характер неожиданности и оригинальности. Зрелище развивается на арене цирка, сцене близ нее и сцене во втором ярусе (быв. помещение оркестра).

Но думается, что все же зрелище не совсем удачно: оно овеяно чуждым пролетариату символизмом. К чему, например, три библейских волхва, участвующих в зрелище.

Но это детали. Как агитационная вещь для громадной аудитории «Меч мира» очень достоин похвалы [132].

Между тем красноармейцы — ученики Театрально-драматургической мастерской в бывшем особняке присяжного поверенного Н.П. Карабчевского (Знаменская, 45) оборудовали свой клуб, на сцене которого в день открытия (конец января 1920) были разыграны трагедия Пушкина «Скупой рыцарь» и пантомима на революционный сюжет [133]. Вскоре (14 марта 1920) состоялся первый выпуск инструкторов Театрально-драматургической мастерской. Всего окончили курс 22 человека (по классу В.Н. Соловьева — 9, по классу Н.А. Лебедева — 13) [134].

Последними спектаклями мастерской в Петрограде стали «Свержение самодержавия» (12 марта 1920), разыгранное в зале «Победы Революции» (Морская, 15) [135], пьеса «Гибель коммуны» (18 марта 1920) в Большом зале Народного дома [136] и уличный агитспектакль «Последний царь» (1 мая 1920), разыгранный 8 раз в местах остановки курсировавшей по городу трамвайной платформы [137].

В начале июня 1920 года заведующим Театрально-драматургической мастерской Красной Армии был назначен режиссер Н.А. Лебедев [138]. Но под его руководством мастерская не развернула сколько-нибудь заметной самостоятельной деятельности. В это время на основе накопленного опыта в Петрограде были организованы грандиозные массовые зрелища, участие в которых приняли также красноармейцы из Театрально-драматургической мастерской.

5 сентября 1920-го мастерская была отправлена на Юго-Западный фронт. В день отъезда перед зданием партийного комитета 1-го город-

ского района (угол Невского и Фонтанки) во время торжественных проводов красноармейцы разыграли «Свержение самодержавия»[139]. Этот спектакль оказался последним: в Донецком бассейне мастерская распалась[140].

Принципы левого театра (актерская импровизация, слияние актеров и зрителей в едином действе, уничтожение сцены и самого театрального здания, отрицание старого театра с его психологизмом и бытовизмом и др.) в деятельности Театрально-драматургической мастерской Красной Армии были воплощены даже более полно и последовательно, нежели в работе петроградских левых режиссеров профессионального театра.

Приемы построения зрелища, найденные в работах мастерской, были подхвачены и развиты в грандиозных массовых зрелищах, осуществленных, правда, уже без актерской импровизации.

## Массовые зрелища

Еще в 1918 году была издана книга В. Керженцева (П.М. Лебедев) «Творческий театр», получившая широкое распространение и неоднократно переизданная. В. Керженцев призывал к массовым зрелищам под открытым небом, считая их «самыми типичными спектаклями грядущего», содержанием своим «воспевающие прошлую борьбу рабочего класса, изображающие этапы развития человечества, рисующие яркие сцены борьбы классов»[141]. Фактически эта книга стала своеобразным манифестом, определившим многие замыслы деятелей левого театра.

Организации массовых зрелищ предшествовало идеологическое обоснование их как нового творчества на основах коллективизма. С этой целью во Дворце пролетарской культуры (ул. Пролеткульта, быв. Екатерининская, 2)[142] были устроены два публичных диспута с докладами В. Керженцева «Культура пролетариата» (18 апреля 1920)[143] и «Революция и театр» (20 апреля 1920)[144]. Массовость трактовалась как коллективизм и служила признаком пролетарского искусства.

> Вчера <20 апреля 1920> в театральном зале Пролеткульта состоялся второй доклад тов. Керженцева, собравший довольно много публики.
>
> Докладчик говорил о новых перспективах в развитии театра. <...> В наши дни театральные представления должны иметь коллективный массовый характер. Зрители должны вовлекаться в действие и составлять со сценой как бы нечто единое. Жизнь идет к тому, чтобы не было особых профессионалов, т.к. творческие способности при новом строе будут развиваться всесторонне.
>
> По докладу выступали тов. Всеволодский, Пиотровский и др. Никто из них не возражал по существу доклада, так как все были согласны с его основными положениями. Тов. Всеволодский внес только дополнения к характеристике нового театра. Тов. Пиотровский указал, что наши революционные празднества при массовом участии исполнителей могут послужить как бы подготовкой к новому массовому театру, охватывающему актера и зрителя[145].

С чисто технической стороны организация массовых зрелищ стала возможна лишь при содействии государства, поэтому зрелища имели характер официальных празднеств и были приурочены главным образом к датам новых государственных праздников или иных событий в политической и общественной жизни Петрограда.

Первое массовое зрелище «Гимн освобожденного труда» было разыграно 1 мая 1920 года перед зданием Фондовой биржи (на портале здания, ступенях и площадке перед ним). Под руководством режиссеров Ю. Анненкова, С. Масловской и А. Кугеля в постановке участвовали 4 тысячи человек: красноармейцы, артисты академических и коммунальных театров, цирковые артисты. Сценарий состоял из нескольких картин: «Рабский труд», «Господство угнетателей», «Рабы волнуются», «Борьба рабов и угнетателей», «Победа рабов над угнетателями», «Царство мира, свободы и радостного труда», и был посвящен «изображению главнейших стадий многовековой борьбы пролетариев за раскрепощение труда»[146].

> Мистерия была задумана по инициативе театрального совета при политико-просветительном управлении Петербургского военного округа, и в ней приняли участие до 4 тысяч красноармейцев, большинство которых состояло из курсантов. Флотские части также выделили своих представителей, участвуя своими лучшими оркестрами и таким образом выполняя музыкальную часть мистерии. Само действие производило чрезвычайно сильное впечатление по своей неожиданности. <...>
>
> На работу по постановке мистерии всего было затрачено 4 общих репетиции, а между тем зрелище производило впечатление цельного, стройного, казалось, вполне законченного мистериального шествия. Когда к ступеням здания стали приближаться густые толпы рабов всех времен и народов, закованные в цепях, сгорбленные, изнемогающие под непосильной тяжестью труда и стонущие, — впечатление получилось жуткое, незабываемое, и как контрастно на фоне этого угнетенного массового рабства было появление с двух сторон торжественного шествия царей, цариц капитала и всей огромной плеяды их сподвижников, окруженных массой комедиантов, музыкантов, скоморохов, танцоров, жонглеров, сатиров и прочих, расцвеченных всеми красками костюмов разнородных эпох, времен и народов.
>
> Пошлая музыка как нельзя лучше подчеркивала все это шествие. Когда же вся эта гогочущая, кувыркающаяся масса забралась наверх и изобразила вакханалию веселья в противовес стоящей против нее вакханалии угнетения, уже стала чувствоваться будущая гроза.
>
> Огромное впечатление производит появление красной звезды, которая восходит в момент атаки красной армии у золотых ворот. Декорации, написанные в стиле древней готики по эскизам художников Добужинского и Щуко, представляют собой в середине огромных размеров золотые ворота с повешенным на них черным замком, и в момент, когда красная армия и восставшие рабы пробивают вход в ворота, вся постановка рушится, ближняя часть декорации падает, и глазам зрителей представляется необычайная картина царства социализма.

На фоне ярко восходящего солнца — огромный хоровод из трудящихся всех национальностей, — вся эта масса освещается сильными прожекторами, причем соединенные оркестры играют Интернационал. Это был незабываемый момент, когда вся масса народа, представляющая собой океан голов, в страстном порыве присоединилась к участникам мистерии и вместе с ними запела гимн трудящихся — Интернационал. И тут наэлектризованные народные массы прорвали проволочные заграждения, отделявшие их от места действия, и ринулись к порталу биржи и тут же застыли перед созерцанием грандиозной картины. Весьма удачно была подобрана музыка. Вот на ступенях рабы, занятые беспрерывным тяжелым трудом, подгоняемые длинными бичами надсмотрщиков, а аккомпанементом к стону, плачу, лязгу цепей, ударам бича и проклятьям, крикам, хохоту палачей торжественно и скорбно звучат мрачные звуки бессмертного похоронного марша Шопена. Но вот у золотых ворот, переливаясь всеми цветами радуги, снопами льется яркий свет, и тут раздаются божественные звуки вагнеровского «Лоэнгрина». Но появляется шествие царей, и вместо чистой, пленительной музыки — пошлые звуки разухабистой песни «Выпьем мы за Сашу». <...>

В апофеозе хоровод танцует вокруг дерева свободы под звуки «Садко» Римского-Корсакова[147].

Из многочисленных отзывов приведем еще некоторые, наиболее содержательные:

Зрелище, представленное первого мая на портале бывшей Фондовой Биржи под названием «Гимн освобождению труда — мистерия», — при участии нескольких тысяч актеров, привлекло несколько десятков тысяч зрителей.

Эти цифры сами по себе говорят о чем-то необычайном.

Действительно, начало представления возвещено было нетерпеливой публике пушечными выстрелами, что всегда убедительно, и дальше все возможное было сделано коллективом, замыслившим и осуществившим «мистерию», — чтоб создать зрелище незабываемое.

Красная звезда, вспыхнувшая на фронтоне величественного здания, неожиданные световые эффекты, ослы и факельщики, парадирование великолепных улан в николаевских мундирах, матросов и даже артиллерии — в дополнение к настоящим актерам, — появление Наполеона на белом коне, обилие пронзавших помраченное небо цветных ракет, герольды и фанфары — все было необычайно и моментами захватывающе.

Но главное — это постановка массовых сцен, которая режиссерам Анненкову и Масловской удалась несомненно и которой, по-видимому, благополучно решена некая головоломная технически задача, — особенно принимая в соображение грандиозный масштаб постановки.

За кулисами портала, как и на трибуне руководителей, нетрудно было подслушать определение характера всей работы над «мистерией», как «коллективного творчества». <...> Мне думается, что «коллективность творчества» правильнее усмотреть в экзотической разнородности составлявших

зрелище элементов: актеры плюс пушки плюс цирковые лошади плюс Петропавловская крепость плюс неподвижно застывший невдалеке аэростат-наблюдатель плюс многотысячная толпа зрителей, хлынувшая неудержимо к порталу Биржи по окончании представления (вот еще новые импровизаторы!). <...> Следует указать, что в счастливую минуту художнику Добужинскому пришла мысль использовать именно Биржу, широкие ступени которой свободно вместили толпы угнетенных и восставших рабов, а строгие колонны не помогли укрыться беззаботно пировавшим (затем поверженным) царям с их возлюбленными, министрами, банкирами, танцовщицами, шутами и проч.

Любопытно, что огромное здание не поглотило исполнителей, наоборот — оно казалось сравнительно небольшим. Не поглотили их и десятки тысяч зрителей, неподвижно стоявших на расстоянии нескольких лишь шагов. <...>

Хочется еще отметить выход художника Анненкова — в желтой полосатой пижаме и черном цилиндре, — предводительствовавшего по праву скомороха пестрой толпой царей, любовниц и их прислужников.

Выход этот, как и сцена бегства угнетателей, был наиболее театральным и гротесковым моментом в представленной пантомиме, сопровождавшейся, кстати, весьма остроумно подобранной музыкой[148].

Свои впечатления от генеральной репетиции мистерии изложил В. Шкловский:

Многое нравится мне в этой постановке. Прежде всего хорошо то, что в строение «мистерии», как органическая часть, введен военный парад. <...> «Художественно», т.е. по законам эстетики, построенное движение масс, играющих порабощенный и восставший народ, уравнено с «прозаическим», т.е. по законам полезности построенным движением войска. Это пользование внеэстетическим матерьялом в художественном произведении поразило меня больше, чем цифровая огромность действующей массы в мистерии. Это придумано талантливо. <...> Атака на ворота «царства свободы» лучшее и наиболее крепкое место постановки. Гораздо слабей по напряжению «цирковый пир королей» <...>.

Хорош масштаб постановки, хорошо, если, как говорили мне, в него введут прожекторы с Петропавловской крепости. Хорошо, когда в спектакле принимает участие такой большой кусок города и воды. Может быть, можно еще усилить масштаб и развернуть композицию на весь город вместе с Исаакием и воздушным шаром над площадью Урицкого.

В таком спектакле актерами должны были бы выступить и могли друзья мостовые, подъемные краны над Невой, предвестники братьев моих Марсиан Уэльса. И прожектор дирижировал бы сразу всеми оркестрами города и барабанами пушек.

Постановщикам «мистерий» я завидую[149].

Грандиозное зрелище развернулось вечером у Фондовой Биржи, где на ступенях, под открытым небом было представление «Гимн освобождению

труда». Здесь собрались не десятки, а сотни тысяч зрителей[150]. Просто и понятно для всех изображалось, как угостили властители своих рабов-трудящихся и как рабы порвали свои цепи, подняли восстание и сбросили насильников, разрушив каменную стену угнетения. Над освободившими себя трудящимися засияло солнце свободы, и, покончив с насильниками, рабочие и войска берутся за мирный труд радостно, горячо и начинают строить новую жизнь.

Гремит музыка, слышны величавые звуки Интернационала. Эту песнь труда и свободы поют на ступенях, где шло представление, поет и многотысячная толпа, заполнившая площадь биржи и набережную Невы.

Красная звезда зажглась на фронтоне биржи. Слышен салют с Петропавловской крепости. Вслед затем засверкали разноцветные огни и у здания биржи, и на площади, и на Неве, где стояли разукрашенные флагами и цветными огнями корабли и суда.

Начался всеобщий фейерверк[151].

Мистерия произвела громаднейшее впечатление на массы, которые стекались сюда в громаднейшем числе. Кто говорил, что здесь было 25 000, кто 35 000, во всяком случае, было не меньше, в этом нет никакого сомнения.

Особенно захватывающее впечатление получилось, когда массы со стороны зрителей бросились к порталу и усеяли все его ступени снизу доверху. Глядя на это массовое зрелище, на море голов исполнителей и зрителей, казалось, что живешь в новой стране, на новой планете, где уже расцвел пышным цветом коммунистический строй[152].

Отмечались также некоторые недостатки:

Жалкой казалась та музыка, которая исполнялась во время мистерии <...>, жалка в том смысле, что она была слаба, не так была слышна, как это следовало бы для такого громаднейшего зрелища и такой большой площади. <...> Кроме того, это уже касается мимики — для такого громадного представления недостаточны обыкновенные жесты, потому что вдали, на дальнем расстоянии, они кажутся почти незаметными, в дальнейшем развитии таких постановок возможно будет перейти к ритмическому массовому жесту[153].

Планировалось в честь праздника Балтийского флота повторить первомайскую мистерию у Фондовой биржи 15 мая 1920 года, дополнив ее хорами и световыми эффектами[154]. Однако зрелище было отменено[155].

Вторым массовым зрелищем стала организованная Петроградским театральным отделением постановка «Блокада России» (20 июля 1920), разыгранная на торжественном открытии домов отдыха на Каменном острове[156]. В постановке, осуществленной режиссером С. Радловым и художницей В. Ходасевич, участвовали около 750 человек[157]: артисты Театра народной комедии, хор учеников консерватории, артисты академического балета, духовые оркестры, студисты и красноармейцы.

Сценарий, написанный С. Радловым, включал три отделения: «Интервенция Антанты», «Наступление Польши», «Торжества всемирного Интернационала»[158]. Действие развивалось на суше и на воде, для чего была построена бутафорская эскадра[159]. Для зрителей на берегу одного из прудов оборудовали специальный амфитеатр (архитектор И. Фомин) на 3000 человек. Согласно отчетам, «амфитеатр не смог вместить всех зрителей, и они раскинулись живою стеною на берегу пруда»[160].

> Зрителей собралось несчетное множество, особенно детей, заранее занявших удобные обрывы ступенек.
>
> И несчетная зрительная аудитория в ожидании начала уплотненно заняла все скамьи, лесенки, проходы, скаты и площадки театра; и лишь разнеслась оркестром первая фраза гимна, как пружинный, поднялся многоликий зритель — и так стоял все время представления.
>
> <...> Плывет дредноут с «самим» лордом Керзоном, блокирующим советскую Россию; лорд Керзон подсылает шпионов и своих наймитов; как в калейдоскопе, мелькают все козни и все «политические» штуки антантовских дипломатов; наступает даже польский пан[161], которого, к великому удовольствию зрителей амфитеатра, сбрасывают с моста в воду[162].

> Зрелище, поставленное по случаю торжественного открытия Домов Отдыха — «Блокада России» — С. Радловым, любопытно как удачно выполненное в несколько экзотических условиях режиссерское задание.
>
> Толпа на сцене у С. Радлова не только шествовала и пела «Интернационал», но также играла. Разного порядка плоскости остроумно использованы были режиссером в разнообразных, правильно взятых соотношениях. Настоящий темп — вот чего еще недоставало, но надлежит отметить, что ведь и это зрелище наспех в очень трудных технических условиях сделано. <...>
>
> Зрелище получилось весьма живописное и красочное, в чем немалая заслуга неутомимо своеобразной и очаровательной художницы В. Ходасевич.
>
> Весело и любо было наблюдать, как наступавшее на нас воинственное польское панство, получив отпор, — с перепугу кидалось в воду и как наша дипломатия посрамила в конце концов антантовскую к удовольствию всех трудящихся, завершивших праздничное зрелище интернациональным балетом[163].

По окончании зрелища «поздно вечером на воде был сожжен роскошный фейерверк, продолжавшийся более часа»[164].

На этой же площадке в середине июля 1920 года предполагалось поставить пьесу по сценарию А. Пиотровского, а в конце сезона намечалась постановка «Мистерии-буфф» Маяковского[165]. Эти планы не были осуществлены.

Между тем Политико-просветительное управление Петроградского военного округа готовило массовое зрелище, посвященное взятию Бас-

тилии, которое предполагалось разыграть 14 июля 1920 года у здания Фондовой биржи[166]. Но и эта постановка не состоялась.

Третьим массовым зрелищем стала организованная Петроградским театральным отделением постановка «К мировой коммуне» (19 июля 1920), разыгранная у здания Фондовой биржи в честь второго конгресса III Интернационала. Разработкой сценария, в основу которого была положена история Интернационала, занимались В.В. Воинов, С.Б. Любош, С.Э. Радлов и В.Н. Соловьев[167]. В постановке, осуществленной режиссерами К.А. Марджановым, Н.В. Петровым, В.Н. Соловьевым, С.Э. Радловым и А.И. Пиотровским, участвовали около 4 тысяч человек.

Еще задолго до начала зрелища вся площадь, прилегающая к зданию Фондовой биржи, а также равно и оба моста — Дворцовый и Биржевой были запружены народом, жаждавшим попасть на зрелище. <...> Люди забрались даже на крыши домов, деревья и маяки.

Милиции и войсковой охране с большим трудом удается сдержать напор громадных масс народа. Напротив здания Фондовой биржи устроены три трибуны. За трибунами сооружена вышка, на которой режиссеры посредством сигнальных знаков руководят ходом зрелища. Действие разыгрывается на лестнице портала биржи, где устроены небольшие возвышения, покрытые красным сукном.

В 12 ч. 40 мин. ночи с Петропавловской крепости раздается пушечный салют. На фронтоне биржи появляются герольды, которые фанфарами извещают начало зрелища.

На лестницу выходят властители мира — короли, банкиры, которые руками рабочих создают памятник своей власти, власти капитала. Буржуазия справляет свой пышный праздник, а внизу рабочие заняты подневольным трудом. Масса трудящихся выдвигает группы вождей — основателей 1-го Интернационала.

Наступает эра Парижской коммуны. Парижская коммуна издает декреты нового социалистического строя. Но тут наступает новая опасность. Победители расстреливают коммунаров. Рабочие подбирают тела погибших товарищей и прячут до грядущей битвы растоптанное красное знамя. Женщины плачут над убитыми.

Тут здание Биржи окутывает дымовая завеса, которая символизирует наступившую после разгрома Парижской коммуны черную реакцию.

Этим заканчивается первая часть зрелища. Вторая часть содержит в себе историю второго Интернационала.

Реакция и торжество победившей буржуазии, снова цари, подневольный труд рабочих.

В это время над толпой появляется народный вождь Жорес, который говорит: «Как разорвано сейчас это знамя, так будут растерзаны войной тела рабочих и крестьян». «Долой войну». Но предательский выстрел сражает трибуна. Этим заканчивается вторая часть.

Мировой бойней открывается третья часть зрелища. Восседающее на троне царское правительство России гонит на войну длинные вереницы серых шинелей. Женщины с плачем пытаются остановить уходящих.

Терпению рабочих приходит конец, и разражается февральская революция.

Над победоносным пролетариатом загорается красное знамя второй коммуны с эмблемой РСФСР с молотом и серпом.

Но контрреволюция мешает рабочим приняться за строительство новой жизни и наступает на республику. Вожди рабочих призывают их стать на страже Советской власти, и банды, посланные Антантой, получают отпор, тогда создается Красная армия, которая ведет героическую борьбу со всеми врагами Советской России. Приветствуемая народом, озаренная лучами красной звезды, Красная армия побеждает на всех фронтах — и на военном, и на трудовом.

Аллегорические женские фигуры «6 дев победы» звуками труб призывают рабочих всего мира под знамя 3-го Интернационала.

На Фондовой бирже загорается большая красная звезда, пушечные выстрелы с Петропавловской крепости возвещают прорыв блокады. Парад Красной армии, которая возвращается с победоносной войны и церемониальным маршем проходит мимо вождей революции.

К их ногам сыплются короны царей. Являются пролетарии запада, как Европы, так и экзотических стран.

Вся Нева освещается прожекторами. Зажигается фейерверк на кораблях, который представляет собой волшебное зрелище. Горящая надпись в воздухе: «Царству рабочих и крестьян не будет конца. Да здравствует 3 Интернационал».

Весь народ совместно с участниками зрелища поет «Интернационал». В 4 часа утра зрелище заканчивается, и делегаты конгресса в иллюминированных трамваях разъезжаются по домам[168].

Представление получило критическое освещение в прессе. Отмечалась спешность постановки. «Это была за небольшими исключениями какая-то абстракция, разыгранная в лицах. Не было жизни, не было захвата, не было возрастающего пафоса, объединяющего всю мистерию»[169].

В то же время на страницах органа Петербургского театрального отдела газеты «Жизнь искусства» представление получило в целом положительную оценку:

Здесь не было бесплодной задачи или неуместной претензии — дать представление, так сказать, от чистого театра, и потому-то зрелище, поставленное талантливыми театральными работниками, получилось не только внушительным, но и убедительным.

Попытка передать «темные силы», обрушившиеся на юную Советскую Республику, путем дикой какофонии, устроенной сиренами с Невы реки, которая, будь она технически осуществима в «настоящем театре», искренно огорчила бы каждого уравновешенного зрителя, — здесь показалась остроумной, хотя бы только вследствие полной неожиданности и непринужденности впечатления.

То же можно сказать об эффектной пиротехнически дымовой завесе.

Парадирование войсковых частей, отнюдь не бутафорских, явно недоступное театру и *там* показавшееся бы, возможно, назойливым, — *здесь*, будучи связано театральностью задания, явило многотысячной толпе зрителей нечто радостное и трогательное в торжественной простоте своей.

Было чувство, какое бывает на обыкновенном параде войск, плюс еще нечто.

Вот это самое «нечто» — заслуга режиссуры. Только что сказанное в равной мере относится и к постановке второй части, где появление многочисленных Керенских — соглашателей с лысыми под цилиндрами головами, вооруженных томами колоссальных размеров и беспечно погрузившихся в чтение газет, — было моментом, отмеченным печатью хорошего театра. <...>

В сцене плакальщиц, после расстрела парижских коммунаров, режиссер легкомысленно пустился в область приключений, приличествующих разве только «настоящему театру». <...>

Смелый отказ от декораций [170] при исключительной грандиозности масштаба зрелища, несомненно, несколько уменьшил заложенные в нем многогранность и многоцветность. <...>

Не следует злоупотреблять пением «Интернационала». Оно чересчур утомительно и нехудожественно, когда из игры невольно превращается в обязательную публичную повинность [171].

С. Радлов «едва ли не главнейшим недостатком представления» счел отсутствие в нем, по техническим причинам, системы прожекторов, которые давали бы «возможность зрителю, погруженному в черноту ночи, следить за спектаклем с громадного расстояния» [172]. Одновременно он отмечал, что для создания величественных и безукоризненных зрелищ необходимо не 5 дней, отведенных государством, а несколько недель или месяц технической экспериментальной работы.

При этом С. Радлов выступил против теоретиков, требовавших слияния зрителя и актера в едином действии, и с убежденностью профессионала заявил, что «*всегда* в театре зритель есть пассивная, актер же <...> действующая часть целого» [173]. Даже режиссируя массовые зрелища, С. Радлов и другие левые режиссеры Петрограда осознавали эти постановки как один из видов театра. У них не было порыва выйти из театральных рамок. Наоборот, даже нетеатральному материалу они стремились придать театральную форму: не растворять театр в жизни, а жизнь превратить в театр. В этом было их принципиальное отличие от увлеченных утопическими идеями левых режиссеров Москвы.

Четвертое массовое зрелище (8 августа 1920), представлявшее собой театрализованные военные маневры, было организовано в Красном Селе Политотделом Управления запасных войск. В представлении участвовали до 5000 красноармейцев, соединенные хоры, оркестры и трубачи [174]. Режиссировали А. Пиотровский и Д. Щеглов, музыкальное оформление осуществлял Н.М. Стрельников [175].

<...> Огромное пространство уже чуть побуревшего поля, едва заметно, террасами ниспадающего вперед, род естественного амфитеатра. Ниже — широкая, «поместительная» низменность. Там — небольшая, но высокая дощатая эстрада. За ней — места для оркестра. Совсем внизу — неподвижная лента спокойного озера.

Фанфары. Начинается действие. Оглядываемся. Многочисленные зрители — где их сосчитать! — разместились по склонам природного амфитеатра. Группы актеров — на эстраде, и целые массы их — кругом нее. Да и сама она, эстрада, в огромном общем масштабе дальнего поля зрения, посмотреть сверху, притаилась книзу не больше вот как суфлерская, что ли, будка на сцене.

Но здесь — живой нерв всего действия и здесь его завязка и развязка, ось вращения «зрительского» интереса и показательный пункт этапов его развития.

Постепенно в действие втягиваются откуда ни возьмись все новые и новые цепи людей. Они волнуются общим, обжигающим их головы, чувством, они жестикулируют и движутся, ропщут и угрожают.

Но вот недовольные оттеснены всадниками ненавистной силы, оттеснены и смяты.

Но они не унывают. Через трупы товарищей снова бегут вперед, не примиренные неудачей, неустрашимые и мятежные.

И, когда напряженность действия вот-вот достигает своего предела, вот-вот готова разрядиться. Тогда стремительно разворачивается театрально задуманный военный маневр, неотвратимый raison d'étre всего спектакля, необходимый центр военного праздника в его целом: бой.

Налицо все реквизиты всамделишного боя: импровизированные окопы, живая цепь бойцов, перебежка, трескотня ружейных выстрелов, щелканье сотен затворов, едкий дым пороха. Тяжело громыхает большими снарядами, где-то позади артиллерия. Бой ожесточается, злоба растет, нетерпение обостряется. Две линии противников — друзей и врагов народа — каждая со своей стороны и по-своему развивают, разворачивают, раскручивают узел нехитрой завязки. И вдруг — кавалерийская атака, ошеломительная по неожиданности, сокрушительная по действию. Победа. Смятение и бегство побежденных. Торжество победителей. Оркестр. Хоры. Звучит Интернационал. Пестреют яркие плакаты. Маневр закончен. Начинается парад. Прохождение родов войск, пеших, конных, артиллеристов.

Пустеет амфитеатр: это зрители готовятся к церемониальному маршу <...>. Зритель становится участником праздника, зритель, только что, волнуясь, внимавший перипетиям действия, теперь сам его участник[176].

Предполагалось закончить зрелище фейерверком, но пошел дождь, и фейерверк был отменен.

Из-за специфического характера и удаленности от города эта постановка не получила сколько-нибудь широкого освещения в прессе.

Серию массовых зрелищ эпохи военного коммунизма завершила грандиозная постановка «Взятие Зимнего дворца» (8 ноября 1920), разыгранная на Дворцовой площади 8 тысячами[177] участников. Под руко-

водством главного режиссера этой постановки Н.Н. Евреинова, в сентябре 1920 года приехавшего в Петроград из Сухуми [178], работала целая режиссерская команда. За неделю до постановки Н. Евреинов рассказывал в интервью:

> Коллективный автор состоял из 10 режиссерских сил Петрограда и работал чрезвычайно единодушно и увлеченно. <...> Одновременно будут фигурировать три сцены. Две условные театральные и одна реальная историческая. На первой сцене события должны ставиться в комедийном стиле, на второй — в тонах героической драмы, а на третьей — в тонах батального зрелища. <...> Но мало согласовать три стиля; требовалось еще согласовать три действия на этих трех платформах-сценах. Эта согласованность, между прочим, достигается остроумным погружением попеременно той или иной платформы во тьму и ярким освещением того куска театральной арены, к которому следует приковать внимание зрителя.
>
> Действие будет происходить не только на сценах-платформах, но и на мосту, перекинутому между ними, и на земле, по которой побежит временное правительство, спасаясь от преследований пролетариата, и в воздухе. Где будут реять аэропланы, гудеть колокола и гудки фабрик и заводов.
>
> Вообще в представлении будут принимать участие кроме 10 000 исполнителей-артистов и лиц, мобилизованных из театрально-драматургических кружков красноармейских и флотских частей, и лица неодушевленные. Привлечен к участию самый Зимний Дворец в качестве исполинского актера, в качестве грандиозного действующего лица, который выявит свою мимику и внутренние переживания. Режиссеру нужно было сделать так, чтобы заговорили камни, чтобы зритель почувствовал, что совершается там внутри за этими холодными и красными [179] стенами. И мы решили эту проблему оригинальным способом, применив метод кинематографический, каждое из 50 окон 2-го этажа своими миганиями будет показывать тот или иной момент развития внутренней борьбы. В виде силуэтящихся групп будут вспыхивать и исчезать во тьме куски грандиозного действия, пока все не завершится аккордами выстрелов, гудками и сиренами, эффектами световыми: фейерверками, флагами [180].

Пресса подробно освещала работу штаба по устройству октябрьских торжеств, возглавлявшегося Д.Н. Темкиным. Судя по тому, что сценарий был готов только к концу октября, на репетиции и все технические работы, связанные с осуществлением постановки, оставалась неделя, или в лучшем случае, полторы недели. Так 28 октября 1920 года сообщалось:

> Только что окончились работы коллективного автора, выработавшего сценарий народного зрелища под названием «Взятие Зимнего дворца». В этом коллективном авторе принимали участие 10 лучших режиссерских сил Петрограда. Коллективный автор предложил свою работу на обсуждение коллективному критику, каковым является центральная комиссия (тов. Трилиссер, Авров, Каплун, Носов, Глебов-Путиловский) [181], представители рай-

онов и совещание всех начальников красноармейских и флотских частей. Этот коллективный критик одобрил сценарий, и в настоящее время коллективный режиссер приступил к репетициям и постановке вообще. По свидетельству знатока театра тов. Евреинова, зрелище будет из ряда вон выходящим по своей грандиозности. Нигде до сих пор за время существования театра не было поставлено на открытом воздухе 3-х колоссальных сцен, одновременно развивающих одно и то же театральное действие. <...>

Одна из искусственных сцен будет представлять платформу Керенского, так называемую белую площадку. На ней события будут представляться в стиле трагикомическом, тогда как на другой площадке — платформе пролетариата те же события будут представляться в тонах революционного пафоса. 3-я же сцена, Зимний дворец будет освещать действия в тонах батального народного зрелища. <...>

Сущность сценария [182] сводится к борьбе площадок, причем площадка пролетариата, конечно, побеждает площадку Керенского и Временного правительства. Последняя бежит под крики женского батальона и слабые отстреливания юнкеров в Зимний дворец, и с этих пор внимание публики приковывается исключительно к Зимнему дворцу. <...> «Аврора» своими пушками будет, как три года тому назад, давать заключительные аккорды взятия дворца [183].

Накануне постановки зрителей предупреждали об оружейной, пулеметной и пушечной стрельбе во время действия, полете аэропланов, атаке броневиков, реве сирен и тому подобных эффектах. Зрителей просили сохранять спокойствие [184]. Постановка началась в 10 часов вечера. По воспоминаниям очевидца, «крейсер "Аврора" прибыл в ту ночь из Кронштадта и стал на якорь у Николаевского моста. Все благоприятствовало зрелищу, за исключением погоды. <...> Петроградская осень приготовила самую отвратительную погоду. Снег с дождем в полчаса покончили с выкрашенными охрой декорациями. Исполнителей — актеров, статистов, моряков, красноармейцев — оказалось вдвое больше, чем зрителей. Однако, несмотря на погоду, Зимний дворец был взят с редким энтузиазмом» [185].

Официальный отчет гласил:

Несмотря на дождь и слякоть, задолго до назначенного часа площадь Урицкого стала наполняться народом. На расстоянии 4—5 саженей по обе стороны колонны тянутся канаты, за которые зрители не допускаются, чтобы не мешать действию. В центре возвышается режиссерский мостик.

Во все прибывающей толпе много представительниц деревни. Они держатся тесными кучками, боясь затеряться в густой массе народа. Крестьянки, впервые посетившие Питер, особенно горячо реагируют на все окружающие их диковинки. С любопытством и некоторым беспокойством следят они за лучами прожекторов, бегающими по облачному небу.

Но вот пушечный выстрел возвещает начало представления. Площадь погружается во мрак. В напряженном ожидании проходит несколько минут, все взоры устремлены к эстраде, хранящей безмолвие. К этому вре-

мени дождь перестал лить; все новые и новые группы зрителей со всех сторон вливаются в густую толпу, наполняя площадь. Наконец, освещается помост, соединяющий красную и белую площадки, и восемь герольдов призывными звуками фанфар возвещают о начале.

Раздаются звуки музыки. Представление началось. Многотысячная толпа с затаенным дыханием следит за развертывающимся действием. Смех и меткие остроты вызывает появление Керенского, напыщенно принимающего восторженные приветствия своих поклонников. <...>

Быстрая смена событий на сцене приковывает к себе напряженное внимание зрителей. Июльская попытка свергнуть ставшее ненавистным Временное правительство Керенского, закончившаяся временным поражением пролетариата, вызывает тяжелый вздох разочарования. Толпа алчет скорейшей победы восставших рабочих над опротивевшей буржуазией, сделавшей себе кумира в лице Керенского. По мере нарастания революционного порыва в густой все прибывающей толпе рабочих и солдат на красной площадке, поднимается и настроение зрителей.

Но вот все громче и громче, все увереннее и увереннее несется многоголосый хор, возвещающий власть Советов. Среди приверженцев Временного правительства — паника, они разбегаются в разные стороны. Керенский и его министры спасаются на автомобилях, вызывая своим поспешным бегством восторг зрителей. Пролетариат победил! «Ура», — несется со сцены многоголосым хором. «Ура, ура», — несется в ответ со стороны зрителей.

Начинается стремительная атака Зимнего дворца. Зрители наэлектризованы, еще момент, и, кажется, толпа вырвется за ограду и вместе с автомобилями и толпами солдат и рабочих бросится на приступ последней твердыни ненавистной керенщины.

Но вот канонада стихает, — дворец взят, и красное знамя развевается над ним. Оркестр исполняет Интернационал, подхватываемый десятками тысяч голосов.

После окончания инсценировки в вышину одна за другой полетели ракеты. <...> После фейерверка на площади состоялся парад. Под звуки музыки части Красной армии, отряды матросов и эскадроны кавалерии проследовали по центральной части площади и, обогнув колонну, минуя ряды зрителей, разошлись по своим казармам. Особенно выделялись конные гусары в белых мундирах и высоких киверах, с ярко горящими факелами в руках[186].

Краткое описание этой постановки сделал также Н. Евреинов, сконцентрировавший основное внимание не на зрителях, а на развитии театрального действия:

По бокам арки Главного Штаба на «Площади Урицкого» две платформы, соединенные мостом: белая и красная.

Тьма... Вот грянул пушечный выстрел, возвещающий начало представления!

На белой платформе вспыхнул свет и озарил обветшалые стены старинного зала. На возвышении временное правительство, с Керенским во главе, принимает под звуки фальшивой Марсельезы знаки доверия со стороны бывших сановников, генералов и богатых купцов-финансистов. Здесь полная организованность в отличие от красной платформы, где на фоне краснокирпичных фабрик еще не собравшийся воедино, еще не сорганизовавшийся пролетариат напряженно прислушивается к стотысячному зрителю, ожидая от народа искомого лозунга, совета или призыва к конечному действу. Но робок еще народ и не слышится из уст его нужного слова! Неуверенно и заглушенно, словно из подполья звучит Интернационал, когда под музыку этого международного гимна раздаются крики из толпы, сначала единичные, потом уже из сотен грудей: «Ленин! Ленин! Ленин!».

И вот в то время, как на белой платформе бесплодно течет время во всевозможных заседаниях (Московское Совещание, Парламент и т.п.), на красной платформе, под крепнущие звуки Интернационала, пролетариат объединяется вокруг своих вожаков, и гордо реют над ними кроваво-красные знамена.

А на белой платформе, где правительство, по-видимому, «неисправимо, хоть брось», продолжается жалкая комедия торжествующей власти. Вот опереточный женский батальон, защищающий остатки военно-буржуазного строя! Вот группа несчастных калек — жертв жестокой капиталистической бойни! А над ними нелепые, громадные плакаты с надписью: «Война до победного конца» и крики в политический рупор «Нам нужны Дарданеллы!».

Между тем красная платформа являет уже полную организованность народных масс, которые намерены, не теряя времени, испытать свои силы! Слышится песня: «Смело, товарищи, в ногу», раздаются крики: «Вся власть Советам», их подхватывают тысячи голосов, и тысячи людей, следуя им, взбегают на связующий платформы мост атакой на белых!

Но белые, собрав последние силенки, успевают отразить этот июльский (3—5 июля) натиск красных! Увы, это была последняя победа разлагающейся власти!

На краю белой платформы, после этого события, появляется трехцветное знамя корниловщины, которое кладет конец колебаниям обманутых защитников временного правительства. Эти защитники его, «подведенные» Керенским, уже явно шатающимся на своем жалком троне, переходят толпами к знаменам, гордо и призывно развевающимся на красной платформе.

Оно осталось в трагикомическом одиночестве, это жалкое временное правительство, охраняемое лишь юнкерами да женским батальоном! Ему ничего другого не оставалось, как бежать в последнюю цитадель — Зимний Дворец!

И бегство совершилось.

Вот озарились окна этой последней цитадели приверженцев Керенского!

Красные, построившись в боевые дружины, взволнованные сознанием собственной силы, указуют друг другу в сторону Зимнего Дворца.

Из-под арки Главного Штаба ринулись броневики и вся красная гвардия тогдашнего Петрограда! с Мойки Павловцы! с Адмиралтейского проезда вооруженные матросы — «Краса и гордость Революции», как назвал

их тогда т. Троцкий. Их общее устремление, их единая цель — Зимний Дворец! Из-под ворот этой осажденной крепости слышится теперь гул выдвигаемых орудий! Юнкера маскируют их огромной поленницей, и начинается исторический бой, в котором принимает участие и виднеющийся вдали красный крейсер «Аврора».

В освещенных окнах Зимнего Дворца силуэты сражающихся! — это красные быстрым натиском проникли внутрь дворца и обезоруживают, с боем, защитников призрачной власти!.. Трескотня пулеметов, выстрелы винтовок, грохот артиллерийских орудий, — все смешалось в оглушительную симфонию решительного боя.

Две-три минуты сплошного грохота уже кажутся вечностью слишком натянутым нервам.

Но вот взвилась ракета, и все мигом стихает, чтобы наполниться новыми звуками — мощными звуками Интернационала, исполняемого сорокатысячным[187] хором!

Над погасшими окнами дворца ярко засветились красные пятиконечные звезды! А над самим дворцом мгновенно взвивается огромный красный стяг! Это символ победы пролетариата!

Торжественный спектакль окончен. Начинается парад красных войск[188].

Один из очевидцев акцентировал внимание на финальном моменте зрелища:

В те минуты, когда, как три года назад, загремела своими пушками «Аврора», примешивая гул своих орудий к трескотне винтовок, театр перестал быть театром, слив жизнь и искусство в один неразрывный комплекс.

Это чувство воскресшей исторической трагедии не рассказать — его надо пережить!

Но слышу насмешливый голос стоящего рядом со мной одного из участников октябрьского переворота. Он говорит, прислушиваясь к неумолкающей трескотне винтовок:

— В 17-м году пуль выпустили меньше, чем теперь!

Слышу и вновь обретаю в себе театрального зрителя[189].

Среди режиссеров этой постановки кроме Н. Евреинова называют также Ю. Анненкова и А. Кугеля[190], Н. Петрова[191]. Один из самых молодых участников этого режиссерского коллектива, выпускник Курмасцеп, 17-летний К. Державин так оценивал прошедшее представление: «Я мысленно пробегаю театральную историю — игры в Колизее, средневековые мистериальные действия, празднества Французской революции и не вижу нигде чего-нибудь подобного спектаклю вчерашней инсценировки. В промежуток времени с половины одиннадцатого до двенадцати часов ночи, когда состоялось представление "Взятие Зимнего Дворца", на театральном фронте была одержана крупнейшая и блестящая победа. Тысячами усилий собранных воедино работников, ценою неимо-

верного психологического и мускульного напряжения было сотворено чудо: театр впервые увидел постановку первого коллективного актера»[192].

Создававшиеся средствами военной дисциплины, мобилизацией участников и жестко регламентированным сценарием, управление которым осуществлялось строго по командам режиссерского руководства, все эти массовые зрелища оказались возможны только в период «военного коммунизма». С переходом к нэпу традиция грандиозных массовых зрелищ прервалась.

## Театр Народной комедии[193]

После ликвидации театра «Студия» и Малого драматического театра Петроградским театральным отделением в Железном зале Народного дома (Кронверкский пр.) был организован Театр художественного дивертисмента, открывшийся 1 января 1920 года пантомимой «Прерванное свидание», автором и постановщиком которой был В.Н. Соловьев[194]. Пантомима шла в течение пяти дней, а затем была снята с репертуара. Вместо нее 8 января в первый раз была разыграна цирковая комедия С. Радлова «Невеста мертвеца, или Сватовство хирурга» (постановка С. Радлова, костюмы и декорации В. Ходасевич). Именно этот спектакль традиционно считают началом нового театра, пропагандировавшего цирковую акробатику, словесную импровизацию, итальянскую комедию масок и эксцентризм. В конце января — начале февраля 1920 года из большинства исполнителей этой комедии (цирковых и драматических артистов) ПТО образовало постоянную «Труппу импровизованной комедии» во главе с режиссером С. Радловым[195]. Еще через полторы недели этой труппе было присвоено название Театр народной комедии, ввиду «основного стремления театра найти полный отклик в самых широких народных массах»[196]. Ориентация не на интеллигентского зрителя центральных театров, а на мало или вовсе необразованную публику, на «папиросников Петроградской стороны», имела в Театре народной комедии подчеркнуто демонстративный характер.

> Всячески следует приветствовать попытку Сергея Радлова возродить упавшее у нас искусство каботажа и поставившего с этой целью на сцене Железного зала свою импровизованную комедию «Невеста мертвеца» с участием цирковых артистов. <...>
>
> Волей режиссера и автора венецианец Панталоне превратился в банкира Моргана, а первый любовник комедии Сильвио предстал перед зрителями в виде матроса, влюбленного в Елизавету, заменившую собою «прекрасную и божественную — Аурелию». От подобного нововведения схема выиграла в своей сценической убедительности. Чередование традиционных театральных персонажей с героями сегодняшнего дня сообщило всему спектаклю характер преувеличенной пародии и облегчило работу режиссера над созданием импровизованного текста. Удачно использованы режиссером отдельные номера цирковых артистов, которым придан характер lazzi ста-

> рой итальянской комедии. Особенно сценически занятно разработан мотив, когда носильщики, жонглируя горящими факелами, пугают доктора Болваниуса, принимающего их за выходцев с того света.
>
> Что касается исполнения, то представители цирка с честью вышли из испытания. Они не только надлежащим образом исполнили свои номера, присущие им как цирковым артистам, но проявили много веселия и остроумия с установлением окончательной редакции импровизированного текста. Из исполнителей особенно следует выделить Сержа[197], давшего гротесковый образ бабушки Елизаветы и с чрезмерной легкостью выпрыгивающего из верхнего окна домика банкира.
>
> Художественная часть спектакля находилась в ведении В.М. Ходасевич, написавшей в условной манере декоративного письма два домика, где обитают матрос и доктор, и дом банкира Моргана с балконом, заменивший собою архитектурную систему аркад итальянского театра[198].

Серж исполнял роль глухой старухи. По воспоминаниям С. Радлова, «когда она не слышала, что ей говорят, ее брали за юбки и сбрасывали с лестницы, она делала кульбит и становилась на ноги»[199].

Кроме В.Н. Соловьева впечатлениями от спектакля поделился также театральный критик Е. Кузнецов:

> Вот «рыжий» вскочил на стол и болтает, что ему придет в голову, острит, балагурит, высмеивает персонажей комедии и сам гогочет до ушей.
>
> Дружно вторит ему аудитория.
>
> Откуда-то из верхнего этажа выпрыгивает на сцену спасающийся бегством матрос. Он мало говорит, но много выражает мимикой лица и отчетливой многоговорящей пластикой молодого здорового тела.
>
> Желают проучить шуточного доктора Болваниуса, отучить его от любовных похождений и заставить отказаться от своей невесты, дочери банкира, за которую сватается матрос.
>
> Завязывается невероятно смешная интрига.
>
> На сцене невообразимое столпотворение, летают горящие факелы, свистят ножи, разрезая воздух, с быстротой молнии кувыркается и кружится матрос.
>
> Содержание комедии — обычное и даже трафаретное для русского «петрушки», для итальянской народно-импровизационной комедии, для французского «Полишинеля».
>
> Зато ярко, молодо, уверенно, неожиданно. Сколько ни думай, не догадаешься, что развернется на сцене через пару минут.
>
> Таков первый опыт «цирковой комедии», сочиненной С. Радловым и идущей сейчас в «Железном зале» Народного Дома.
>
> Цирковая комедия «Невеста мертвеца» вызывает двойственное, иногда противоречивое чувство. <...>
>
> Само нововведение необычайно интересно[200].

Между тем 17 февраля 1920 года в Театре народной комедии состоялась премьера новой цирковой комедии С. Радлова «Обезьяна-до-

носчица» (постановка С. Радлова). В главной роли обезьяны выступал Серж. По свидетельству С. Радлова, «это была какая-то смешная пьеса, в которой обезьяна изобличала измену жены мужу, подражая ее действиям. Помню, что в результате исполнения Сержем этой роли обезьяны его так полюбили и так им восхищались, что на эстраду после конца спектакля сыпались ему неизменные сухари, куски сахара, папиросы, бублики и прочие необычайно драгоценные в те времена вещи, так что он уходил с этого спектакля с полной охапкой такого рода драгоценностей»[201].

— А покажи-ка, отчего это люди сыпняком заболевают, — говорит поводырь обезьяне.

Обезьяна преуморительно скребется, выхватывает насекомое и, сжав его в лапе, торжествующе протягивает поводырю.

— А что делать, чтобы не заболеть сыпняком?

Одним прыжком обезьяна подскакивает к поводырю, срывает шапку, находит вошь, бросает ее на пол и топчет, топчет ногами.

— А покажи-ка, как белые на Питер наступали?

Обезьяна спесиво марширует широкими, размашистыми, «топтыгинскими» шагами.

— А отступали как?

Вприпрыжку, размахивая руками, дрыгая ногами, держась за побитые места, обезьяна спасается бегством.

Хохот аудитории, балагурство, свои шуточки; такого *движения публики*, такой *жизни зрителей* не вызовет никакой профессиональный театр с лучшими декорациями, режиссерами и проч.

Это вторая цирковая комедия С. Радлова «Обезьяна-доносчица», идущая в «Железном зале» Народного дома.

Яркое, бодрое искание! По сравнению с первым опытом Радлова («Невестой мертвеца»), «Обезьяна-доносчица» еще лучше. Радлов увеличил в ней политическую сатиру и злободневность — комедия еще лучше доходит до зрителей. Цирковые движения приобретают в ней характер *необходимости*, вызываются действием — комедия более естественна. Костюмы сделаны красочные, характерные. Общее впечатление превосходное, ярко праздничное[202].

Цирковая комедия — прелюбопытнейшее новаторство, многограннейшее искание. <...> Но особенную остроту и особенное значение, на мой взгляд, вносило то, что я охарактеризовал *созвучием настроению дня.* <...> Я не говорю «политическая сатира», потому что ее не было, а именно к ней-то и надо было идти, если следовать *путям*, а не идти *перепутьями.*

И эта *политичность, сегодняшность*, отлитая в шутку-карикатуру, со смехом бросаемая в публику маской сатира с растянутым до ушей ртом, — это и есть та подлинная революционность театра, хотя и намеком, но блестяще воплощенная цирковой комедией[203].

Следующей постановкой театра стала цирковая комедия С. Радлова «Султан и черт» (постановка С. Радлова, костюмы и декорации В. Хо-

дасевич), первое представление которой состоялось 16 марта 1920 года[204]. Уже после первых двух постановок критики констатировали, что цирковая комедия «сегодня приковывает внимание широких театральных кругов Питера. Цирковую комедию смотрят несколько раз, о ней говорят, ее критикуют. <...> В маленькой цирковой комедии отразились все опыты, все течения, все искания нашего театра последнего десятилетия»[205]. Третья постановка не стала исключением из этого правила.

> В наши дни спектакли Народной комедии в Железном зале при Государственном Петроградском Драматическом театре приобретают особо значительный смысл, являясь преимущественно той практической театральной кухней, которая заменила собою теоретические прения наших сценических деятелей об извилистых и мало ясных путях нового театра.
>
> В основу третьей постановки этого театра — «Султан и черт» — положен фрагмент старинной цирковой пантомимы, основной сценический прием которого заключается в роли черта, соединяющего, вопреки воле отца, сердца молодых любовников. <...>
>
> Центральная роль черта, трактуемая как пантомимическая, в значительной мере отодвинула на второй план интригу самой пьесы и придала всему спектаклю характер дивертисмента, состоящего из отдельных номеров, исполняемых актерами цирка, драмы и балета. <...>
>
> С. Радлов проявил исключительную изобретательность как в разработке отдельных сценических положений, так и в обогащении театра новыми «шутками, свойственными и приличными театру», русский термин, наиболее точно передающий сущность итальянских lazzi.
>
> Замена секторных люков движущимися ширмами, помещенными в разрезе боковых деревьев — пратикаблей, откуда появляется черт в зеленом, освещаемый вспышками бенгальских огней, финал первого действия, когда тот же черт, сыпля с балкона зеленый порошок на всех театральных персонажей комедии и заставляя их покинуть эстраду и спуститься в зрительный зал, выкидывает плакат с начертанными на нем знаками «антракт», — все эти трюки представляют собою предел постановочной изобретательности[206].

Сама пьеса была построена «на чудесных появлениях и исчезновениях Черта», который внезапно исчезал в одном месте и тут же появлялся в другом. Трюк был основан на игре исполнителей-двойников (цирковые акробаты Серж и Таурек)[207].

Пресса сообщала, что «Султан и черт» шел с большим успехом[208]. С. Радлов даже считал позднее, что у зрителей Народной комедии эта пьеса имела «оглушающий успех»[209]. Критики подтверждали: «<...> добрая половина ежевечерне заполняющей Железный зал публики появляется аккуратно на каждом рядовом представлении одной и той же пьесы, и даже места себе завела как-то *свои*, определенные, постоянные»[210].

Четвертой постановкой театра стала цирковая комедия С. Радлова «Вторая дочь банкира» (постановщик С. Радлов, художник В. Ходасе-

вич), показанная первый раз 20 апреля 1920 года[211] и ставшая своеобразным продолжением «Невесты мертвеца».

> «Вторая дочь банкира» задумана автором и поставлена им же забавно, непринужденно и, главное, с тем чувством меры, которое в театре радует, как нигде, и свидетельствует о хорошем вкусе.
>
> Правда, без ущерба для художественной цельности, моменты чисто акробатические могли бы быть несколько сокращены и восполнены развитием пантомимных <...>, но надлежит сразу отметить, как существенное достоинство новой постановки С. Радлова, что специфически цирковые задания в ней отсутствуют.
>
> К несомненным достоинствам постановки следует отнести также достигнутую экономию в распоряжении данным сценическим материалом и быстроту темпа, — спектакль длится немногим более получаса. <...>
>
> Весьма остроумно, по-гротесковому, сделана сцена общего испуга при появлении сорвавшегося с цепи медведя, шкура которого помогает затем бесстрашному итальянцу Леонардо добиться руки прекрасной Елены, банкирской дочери.
>
> Занимательно поставлено демонстрирование этой последней своего искусства укротительницы грозного зверя, охотно исполнявшего грациозные приказания вроде следующего: «Мишка, поцелуй меня».
>
> Конечно, обиженный судьбой почтенный доктор Болваниус и на сей раз остается с носом, что для вящей убедительности символизировано жестом шаловливой дочери банкира[212].

Работы Театра народной комедии анализировались дружественными критиками на страницах газеты «Жизнь искусства». Сопоставлялось и обсуждалось главным образом использование цирковых элементов в постановке Ю. Анненкова «Первый винокур» и спектаклях С. Радлова.

К. Державин счел постановку Ю. Анненкова неудачным опытом, поскольку «актеры были далеки от какого бы то ни было технического совершенства»[213]. «Введение циркачей в театр ставит перед режиссером серьезные композиционные задачи. Первое: сделать так, чтобы манеры игры актеров цирковых и театральных были приведены к одному знаменателю (создать единый стиль исполнения); второе: вовремя пристегнуть цирковые номера к ходу действия драматического спектакля (Ю.П. Анненков); третье: соткать из ряда традиционных шуток, свойственных цирку, гармоничный узор, вплетя в него и "игрушки, приличные театру" (С. Радлов). Вторая задача, поставленная себе еще в прошлом сезоне Ю. П. Анненковым, при работе над "Винокуром", не хитроумна для выполнения. Ее нельзя решить ни плохо, ни хорошо, а только так же безлично, как и безличен поднимаемый ею вопрос, — ответ на который в виде "пристегивания" цирковых трюков к действию пьесы — не заключает в себе возможности дальнейшего своего процветания и серьезного влияния на "драматическую систему нашу". Соль Радловских постановок — все же стремление создать *единый спектакль* на началах цирковых артистов»[214].

Театральный критик Е. Кузнецов понимал суть цирковых комедий С. Радлова как соединение «пантомимы, игры пластикой тела, пения, музыкальных номеров, танцев, жонглерства, ловкости рук и цирковых движений», при котором зрелище представляло собой «не ералаш и не мозаику, соединение не физическое, а химическое»[215].

Деятели театра, подходившие к работам Анненкова и Радлова с позиций театральной стилистики, безоговорочно отдавали предпочтение постановкам Радлова. Но те же работы с позиций материала, которым оперировал каждый из режиссеров, проанализировал В. Шкловский и отдал предпочтение «Первому винокуру» Ю. Анненкова: «Между тем, что делал прежде Юрий Анненков, и тем, что делает теперь Сергей Радлов в Железном Зале Народного Дома, есть разница, на которой я хочу остановиться. Анненков вместе с цирком внес в пьесу (прежде Толстовскую) материал злободневности, частушки, городовых в аду и т.д. Радлов, как эпигон итальянской комедии импровизации, пока что пытается развернуть действие комедии только материалом цирковых трюков. В этом его большая ошибка. Вырождающаяся цирковая традиция не может дать материал для импровизации, так как фактически импровизация всегда привлечение старого материала из общего склада. Правда, Радлов думает основать Студию и в ней приготовлять импровизаторов и начинять их запасом театрального материала. Но это все равно как пытаться единолично создать язык. Единоличная воля может изменить традицию, но не может создать ее. Путь Ю. Анненкова, пошедшего от уже существующего материала, правильней и в то же время острей. Другая характерная черта различия у двух деятелей "цирковой" комедии то, что Анненков для развертывания взял пьесу, имеющую определенную фабулу, Радлов же обрамляет трюки весьма слабо разработанным сюжетом, в котором почти нет организующего ядра. В то же время Анненков, как художник новой школы, чуждой потребности мотивировать введение каждого художественного приема, ввел в свою комедию действующих лиц, совершенно не связанных с сюжетом. Благодаря этому, они, как, например, клоун Анюта, гораздо ярче выделялись на фоне основного сюжета, чем Радловская параллель этому же приему — клоун-посланец. Интересно отметить, что, как всякий новатор, Анненков оказался в то же время истинным воспреемником традиции. Именно в двух планах, не слитых между собой, совершалось действие в начале развития европейской драмы (у Аристофана есть тоже такая же двойственность) и в русском народном театре, как и в турецком "Карагезе", развертываемый материал вводится без мотивировки и швы, соединяющие части комедии, не закрашиваются»[216].

Справедливости ради надо отметить, что «литературный» подход В. Шкловского увел обсуждение в сторону от основной проблематики и не получил продолжения. Внимание левых режиссеров было сосредоточено на способах театрального воплощения литературного материала. Сам же материал имел для них пока второстепенное значение. Эту мысль подчеркнул А. Пиотровский, писавший о цирковых комедиях Радлова: «Серьезные зрители были оскорблены прыжками и ревом комедиантов;

чопорных покоробило неистовство зрительного зала, ходившего ходуном; но даже самые хмурые должны были признать за древним, как жизнь, сюжетом комедии свежесть свежейшую, чем новизна драматических пересказов еще не остывших газет. Эта свежесть, прозеленевшая из ветхих форм итальянской комедии, внешне таилась в сочетании драматической техники с цирковою и твердого сценического остова с импровизацией словесной. Ни то ни другое, как скоро подметили любители родословных, не были совершенной новизною. Конечно, введение в театр цирка явилось необходимым развитием культивируемого в школе Мейерхольда интереса к первичным элементам театральной формы и техники, техники движения прежде всего. Более того, цирк, сохранивший по необходимости тайну мастерства — профессионализм, был неизбежно желанен для искусства последних лет, стремившегося к наибольшему опрофессионаленью. В этом смысле театр Радлова — плод особой культуры, произведение комплекса театральных, литературных и живописных школ, и вместе с тем самый профессиональный из театров наших дней. Радлов — тот, кто превратил лабораторные изыскания школы в широкое единственное явление. Его театр вскрыл глубоко народный смысл самых крайних, самых "эстетных" течений в новом искусстве. <...> Вся трудность здесь в органическом слиянии драмы и цирка, в том, чтобы цирковые трюки высыпались, как зерна из налившегося колоса драматического напряжения. <...> В этом смысле "Невеста мертвеца" далеко не безупречна: основные трюки ее выпадают из общего рисунка. Но за исключением вообще менее удачного "Султана и черта", построенного на феерии и чисто механических фокусах, каждая следующая комедия обнаруживает в использовании цирка все больше умения и вместе с тем смелости»[217].

Странно, что, сопоставляя цирковые комедии Радлова с «Первым винокуром» Анненкова, никто не вспомнил о сцене ада в мейерхольдовской постановке «Мистерии-буфф» (7 и 8 ноября 1918). Конечно, это была лишь цирковая часть в не цирковом спектакле, но все-таки постановки Анненкова и Радлова росли из этого корня. Ошибочное утверждение В. Шкловского, будто «Радлов, происходя по прямой от Юрия Анненкова, по боковой происходит из пантомим Мейерхольда»[218], легко понять, так как Шкловский в ноябре 1918-го находился на Украине и не видел «Мистерии-буфф». Но почему никто из театральных критиков не возразил Шкловскому? Роль Мейерхольда оказалась явно заниженной, а причитавшиеся ему по праву лавры первооткрывателя были поделены между Анненковым и Радловым. Не случаен поэтому эпизод, происшедший в середине ноября 1920-го, во время приезда Мейерхольда в Петроград[219]. По воспоминаниям В. Ходасевич, на одном из спектаклей Народной комедии, «посмотрев первый акт, Мейерхольд пришел в наши "закулисы" мрачный, злой и набросился на Радлова, обвиняя его в плагиате, кричал, к ужасу актеров, что все, что он видел, бездарно, а мысли украдены у него! И исчез опрометью. <...> У Сергея Эрнестовича, очень мягкого и вежливого человека, дергались губы, да и все лицо — ведь он был любимым учеником Мейерхольда. Актеры трогательно

бросились успокаивать Радлова: “Да это он от зависти! Несчастный человек!” После этого случая Мейерхольд где возможно публично выступал против Радлова, а Радлов — против Мейерхольда»[220].

Между тем работа Театра народной комедии продолжалась своим чередом. Еще в середине апреля 1920 года был объявлен набор в студию для подготовки желающих работать в театре. Среди учебных предметов значились: техника словесной импровизации, постановка голоса и дыхания, акробатические упражнения, сценические движения и практика комических приемов[221].

> 27 апреля <1920> состоялось открытие студии при театре «Народной Комедии». Вступительное слово произнес руководитель студии С.Э. Радлов. Затем преподаватели В.Н. Соловьев, Дельвари[222] и Серж ознакомили собравшихся слушателей с программой своих занятий, которые начнутся 4 мая[223].

В студию было принято 100 человек[224], уже через месяц участвовавших в спектаклях Театра народной комедии в Таврическом саду, в Летнем Василеостровском театре и в Большом летнем театре (быв. Зоологический), где начиная с 30 мая 1920 года демонстрировались цирковые комедии «Обезьяна-доносчица», «Невеста мертвеца» и «Вторая дочь банкира»[225]. При этом увеличившаяся труппа театра была разбита на три части. Основная труппа выступала на сцене Большого летнего (быв. Зоологического) театра (ныне не существует), а две вновь образованные — в Таврическом саду и Летнем Василеостровском театре.

> С выходом Народной комедии из удобно приспособленной эстрады Железного зала — интересующегося ею театрала будут занимать два вопроса:
>
> — Как удалась постановка комедии на новом месте, в новом помещении, обычно не приспособленном под этот вид театра, представляющем традиционную сцену с арлекином, занавесом и кулисами?
>
> — Как прошла не один десяток представлений выдержавшая комедия с новым составом исполнителей (в связи с работой в нескольких театрах, труппа Народной комедии сильно увеличена новыми силами)?
>
> <...> Спектакли Народной комедии предполагают необходимость наличия приподнятой сценической площадки, непременно открытой, непременно освобожденной от обременительных котурн шаблонной постройки театрального зала — орхестры и т.д. Это было едва ли не самое важное техническое завоевание Народной комедии. <...> Несмотря на противоположное необходимому для Народной комедии строению сцены, на противовес противных поддуг и столбов, боковые павильончики худ. Ходасевич и дом банкира все же вышли победителями и вместе с образованной ими сценической площадкой устойчиво держались на поверхности перечисленных археологических обломков.
>
> Да, Народная комедия и ее принципы — живучи!

Что касается второго состава исполнителей, то — увы! увы! — он очень уступает первому призыву артистов Народной комедии. <...>

Районная публика встречала новый для нее жанр комедии с громадным интересом. Обе комедии имели безусловно грандиозный успех.

Оба спектакля Народной комедии прошли при битком набитых залах. Небольшая площадка Василеостровского сада, по приблизительному подсчету контроля и охраны, в день открытия вместила от 3500 до 4500 человек[226].

Одновременно основная труппа Театра народной комедии 30 мая 1920 года в Большом летнем (быв. Зоологическом) театре показала новую комедию С. Радлова «Турецкий пленник» (постановка С. Радлова, декорации и костюмы В. Ходасевич), первые представления которой «прошли при переполненном зале с большим успехом»[227].

На постановку откликнулся рецензией выпускник Курмасцеп, будущий театровед А. Мовшенсон:

В конечном итоге в искусстве, а в особенности в искусстве театра, важно не только «как», но и «что».

С этой точки зрения «Пленник» С. Радлова, которым открылся первый сезон в б. Зоологии, интересен и показателен как образец откровенной буффонады, пронзительным звуком и четким гротескным жестом приближающийся к былым балаганным игрищам.

Очень занимательна несложная в общем интрига, и прекрасно использованы театральные приемы: ни в чем нет той дешевки, в которую так легко было впасть.

В новой пьесе С. Радлова акробатического элемента почти нет, главное же место занимает игра с театральными предметами — бутафорией, — шутки, свойственные театру. Наиболее удачны шутки, построенные на движении, словесные же шутки, как например, у генерала и капитана (Елагин и Чернявский)[228], — слишком камерного типа и до зрительного зала часто не доходят. <...>

Приятна лубочная яркость декорации В. Ходасевич, несколько, впрочем, забивающая своей цветистостью костюмы, сами по себе театральные и удачные[229].

Впоследствии сам С. Радлов считал, что «Пленник» — «одно из наименее ценных произведений»[230].

В докладе о Театре народной комедии, прочитанном в клубе при союзе пролетарских писателей (27 мая 1920), С. Радлов подчеркивал, что основная цель театра — «вызывание здорового жизнерадостного смеха», использованного как «могучее орудие политической и моральной сатиры»[231]. Ему вторил А. Пиотровский: «К политической сатире зовем мы Народную комедию. <...> Острота такой комедии безмерно возрастет, если, оставив в покое Антанту, она обратится к внутренней жизни страны»[232]. Образцы такой сатиры были в первый раз показаны театром 16 июня 1920 года. Демонстрировалась бытовая сатира на советскую современность М. Горького «Работяга Словотеков» и политсатира на

международные темы пантомима Л. Лисенко «Советский сундучок»[233]. Обе шли в постановке С. Радлова, с декорациями и костюмами В. Ходасевич.

По воспоминаниям С. Радлова, дело обстояло следующим образом: «Группа циркачей пришла к Горькому и просила его, не поможет ли он Народному театру, написав какой-нибудь материал. Горький через некоторое время дал нам рассказ, написанный на пяти страничках. Это был маленький рассказ о плохом управдоме, который болтает и разговаривает, вместо того чтобы делать дело. <...> Мы разрешили этот рассказ цирковыми средствами. Во время болтовни этого управдома на него падал кирпич от неотремонтированного чердака, и на лбу у него появлялась шишка. Гибшман[234] изображал жильца, сидящего в ванне, где лопались фановые трубы, и он выбегал ругаться с управдомом голый в цилиндре. <...> Мы эту вещь ставили до начала польской войны, а появилась она летом, в начале польской войны. <...> Это была пьеса, бичующая наши бытовые недостатки в момент очень острый, пьеса, которая не могла идти, и поэтому я заказал пьесу Льву Лисенко — политическую пантомиму на сюжет войны с Польшей. Называлась она “Советский сундучок”. Это — аллегорическая, политическая пантомима, которая выправляла данный спектакль»[235]. Хитрость Радлова никого не обманула. В петроградской «Красной газете» появились две противоположных в оценке спектакля рецензии, намеренно помещенные в одном и том же номере.

Журналист, написавший резко-отрицательную рецензию, без труда распознал в лице чиновника-управдома обобщенный образ советской власти: «Словотеков это тот, к кому идут все со своими нуждами. Это все власть имущие, это вся советская система в виде ее обывательского понимания». Журналист считал, что пьеса «определенно поддерживает и сгущает обывательское с контрреволюционным душком настроение»[236].

Вторая рецензия, очевидно для «равновесия», была столь же категорична: «Сценическое истолкование “Работяги” — очень самобытное, красочное и убедительное — одна из лучших постановок сезона»[237]. Следует отметить, что отрицательная рецензия говорила о содержании пьесы, а положительная — о сценическом истолковании, режиссерской постановке. Но это уже детали[238].

По воспоминаниям В.М. Ходасевич, на первом представлении присутствовали М. Горький и петроградское руководство во главе с Г. Зиновьевым: «Мы с Радловым замирали от ужаса, поглядывая на ложу, где они сидели»[239].

Пьеса шла 4 дня; 22 июня 1920 года было опубликовано сообщение о снятии «Работяги Словотекова» с репертуара[240]. По свидетельству Радлова, «основное запрещение этой пьесы исходило от Зиновьева»[241], видимо, узнавшего себя в образе Словотекова.

В русле политической сатиры была поставлена также пьеса К.М. Миклашевского «Последний буржуй, или Музей старого строя» (постановщик К.М. Миклашевский), показанная в первый раз 7 июля 1920 года[242].

Новая постановка театра «Народной Комедии» — «Последний буржуй, или Музей старого строя» — любопытна тем, что ее автор и режиссер К.М. Миклашевский поместил злободневный сюжет в рамки комических традиционных театральных приемов. Отсюда ряд следствий, и, как мне кажется, весьма значительных. Прежде всего, в отчетном спектакле злободневность, как таковая, понизила чисто-театральную ценность основного комического положения (сцена найма буржуем себе лакея) и сообщила всему первому действию стиль «комедии-шутки», столь характерный для сценических представлений последних лет истекшего десятилетия.

В значительной мере более интересным оказался второй акт, когда вступает в действие сценический мотив переодевания и когда лакеи, под видом различных музейных раритетов старого строя, проникают в квартиру буржуя с целью ее обокрасть; очень любопытны отдельные режиссерские детали, например, неожиданное появление вора с киркой в одной руке и с револьвером в другой. Особой остротой и приближением к подлинному театральному гротеску отмечена центральная сцена всей пьесы — «Кошмар буржуя». Здесь режиссеру удалось передать особое таинственное очарование вечных театральных персонажей[243].

Постановка держалась в репертуаре в течение всего дальнейшего существования Театра народной комедии, но это был последний спектакль в жанре политической сатиры.

На сцене Большого летнего театра была поставлена также пьеса С. Радлова «Приемыш» (режиссер С. Радлов, декорации по эскизам В. Ходасевич работы Э.Я. Зандер-Радловой), показанная в первый раз 5 августа 1920 года[244]. Сюжет заключался в приключениях мальчика, бежавшего от приемных родителей (парижских банкиров), помогавшего французским революционерам и преследуемого полицией. Мальчика играл Серж. Впоследствии Радлов вспоминал о некоторых трюках: «Серж, убегающий от преследования полицейских, выбегает на сцену и видит велосипедиста. Сбивает его, садится на велосипед, по пандусу выезжает в зрительный зал, проезжает по среднему проходу <...> (причем только один раз он чуть не сбил с ног какую-то старушку, обычно это проходило благополучно), едет в крайний угол зрительного зала и там по веревке взбирается на третий этаж, находящийся над вторым бельэтажем, окружающим ложи, где был еще один балкон. Вбегающие на сцену полицейские видят его, вместе с гражданами гурьбой в 15—20 человек бегут вслед за велосипедом. В то время как он взбирается по веревке, маленький полицейский (его дублер Таурек[245]) лезет по этой же веревке. Когда Серж достиг третьего этажа, там Таурек находится на высоте 3—4 метров, незаметно для публики под ним расстилается холст, на который он может упасть. Наверху Серж режет канат, и он падает вниз. Наверху Серж хватается за крюк, приспособленный к тросу, и через весь зрительный зал по диагонали летит обратно на сцену. Следующий пример. На сцене стоят две бочки. Серж, убегая от полицейских, с полного бега прыгает в бочку и прячется в ней. Какой-то гражданин, видевший, что он прыгнул в бочку, показывает полицейскому, который

прыгает в другую бочку, полную до отказа водой. Отсюда эффект, который производит незабываемое впечатление на зрительный зал. В это время подбегают другие полицейские и один из них — Карлони[246] — берет его под мышки, вытаскивает из бочки, а тот, набрав много воды в рот, выпускает воду в виде слона. За это мы ему приплачивали, переплачивали за то, что он надевал на голое тело костюм, который он потом менял, причем в театре было настолько холодно[247], что я стоял за кулисами в шубе. Бывали случаи, когда мы не находили тепловатой воды и брали в столовой кофе, которым наполняли бочку»[248]. Спектакль пользовался колоссальным успехом и оставался в репертуаре в течение всего срока существования театра. Критик свидетельствовал:

> Сейчас я пишу о «Приемыше», последней комедии Сергея Радлова, побившей все рекорды занимательности и прошедшей с очень и очень большим успехом в Большом Летнем театре. <...> Хорошо помню зрителей, сидевших на премьере пьесы с широко раскрытыми глазами, поглощенных занимательностью до примитива простой интриги. <...>
>
> «Приемыш» — театральнейшая пьеса, самоцель которой занимательность и разворачивание интриги приемами циркового искусства, пользуя одновременно с этим все возможности, предоставляемые строением театральной сцены — высотой и глубиной сцены.
>
> Последнее наиболее ценно во всей постановке, внося новое в постановки Театра Народной комедии.
>
> Глубина сцены мастерски использована Радловым как режиссером и художницей Ходасевич, с крайне простыми средствами выразительности, давшей изумительную перспективу города в третьем акте пьесы. Декоративная работа В.М. Ходасевич в «Приемыше», на мой взгляд, наиболее острая и интересная из всего сделанного художницей для «театра Наркомедии», как ее сейчас сокращенно называют гамэны и камло[249] Петербургской стороны.
>
> С. Радловым очень удачно втянута в действие имеющаяся на сцене бутафория (разговор Гибшмана с бутылкой и рюмками); меня вообще удивляет поразительная экономия бутафории на сцене и ее незаменимость и участие в действии, если она имеется.
>
> Третий акт, который ведется Радловым в бешеном темпе, захватил весь зал и имел наибольший успех, между тем на сцене вся бутафория состоит из двух бочек — и то потому, что последние необходимы в действии[250].

Летний сезон Театра народной комедии продолжался до 12 сентября 1920 года. После двухмесячного перерыва спектакли возобновились в Железном зале Народного дома.

Зимний сезон начался 12 ноября 1920 комедией Шекспира «Виндзорские проказницы» с двумя цирковыми интермедиями (постановщик С. Радлов, декорации, костюмы и бутафория по эскизам В. Ходасевич)[251].

К открытию сезона была приурочена и декларативная статья С. Радлова «Театры Возрождения и возрождение театра», в которой он объяснял курс Театра народной комедии и свое частичное несогласие с фу-

туристами: «Правы были футуристы, воскликнувшие “да здравствует завтра” <...>. Но они же закричали и “проклято вчера”, и в этом незаконном и нечестном отказе от традиций они были и не правы и не новы.

Театр “Народной Комедии” мыслит свое будущее в создании спектакля, не только созвучного нашей эпохе по ритму, силе и простоте элементов, в него входящих, но воплощающего или, быть может, творящего стиль и характер нашего времени. Стремительность, только нам свойственная; типы, запечатленные в их гротескном преувеличении; эксцентризм как новый вид комического мироощущения, созданный англо-американским гением, — все это должно заблистать в нарождающейся народной комедии XX века.

“Да здравствует завтра”. Мы влюблены в завтра. Но мы не забудем и того прошедшего, которое сулит нам завтрашние цветы. Чтобы комедия была народной, она должна опереться на театр народный прошлых столетий. Долой туполобый, неэллинский, скифский девятнадцатый век. <...> Именно туда к Мольеру, к Шекспиру, Гансу Саксу и commedia dell'arte стремимся мы, понимая прелесть того, что было прелестно в прошлом <...>, угадывая высокую технику, которую мы хотим вновь обрести, чуя, слыша живые там соки, готовые перелиться в нас, прорвавших плотину слепого и глухого девятнадцатого столетия.

Революция в искусстве лишь ускорение темпа эволюций. По природе своей преемственно искусство. Мы рубим, мы выкорчевываем гнилые пни натурализма. <...> Пусть будет для наших актеров учителем Шекспир, Мольер — отцом, товарищами итальянские комедианты, и они станут достойными комиками двадцатого века. Сокровищ в прошлом полная чаша, только бери. <...> Не отказываясь от начальных созданий, утверждая первые достижения, “Народная Комедия” почерпнет силы в этой беседе с исполинами.

Театр XIX века сбился с пути. Мы предпочитаем вернуться, но на широкую верную дорогу и по ней пойти прямо вперед. Прерванная натуралистами традиция должна быть восстановлена. Залог будущего расцвета в прошлом. Мы верим в прошлое и верим в расцвет»[252].

Накануне премьеры «Виндзорских проказниц» в беседе с корреспондентом С. Радлов заявил, что он не стремился «восстановить шекспировский театр»[253]. Однако два десятилетия спустя признался, что все-таки «археологически увлекся шекспировской сценой, сценой шекспировских времен и желанием ее реставрировать»[254]. Опасения накануне премьеры, что «постановка может показаться иным недостаточно “левой”», Радлов упреждал заявлением: ставить Шекспира вверх ногами, как это советовал однажды Ю. Анненков, не входило в его планы[255].

Один из выпускников Курмасцеп Г.Н. Гурьев так отозвался о постановке:

> Мы, наконец, увидели подлинно Шекспировский спектакль — яркий, звучный и стремительный. <...> Пьеса, совершенно правильно трактованная как комедия интриги, <...> стремительно развертывалась перед глаза-

ми зрителей <...>, ни на минуту не отпуская их внимания и не утомляя его излишней деятельностью. <...>

Некоторым недочетом кажутся мне лишь частые «кульбиты», которые как слишком элементарный цирковой аттракцион быстро приедается и раздражает своей повторностью[256].

Несколько иначе расценил постановку В. Шкловский:

Постановка Сергеем Радловым комедии Шекспира «Виндзорские проказницы» в театре Народной Комедии производит впечатление чего-то безусловно правильно сделанного[257], чего-то бесспорного.

Режиссер здесь не сидит верхом на рампе, маша ногами и выкидывая новые коленца, а создает сценическое воплощение для выражения форм произведения, рифмует сцену с пьесой.

По существу в постановке много нового.

Введена верхняя сцена с одновременным действием на ней, часть действия происходит на просцениуме, но все эти новшества органически вытекают из «игры», так что она без них непредставима.

Спорны, может быть, слуги просцениума с однообразными сальто-мортале в воздухе, выносящие столы и стулья в сценах «трактира». Зато совершенно органично цирковое действие в сценах поиска Форда, когда слуги спрыгивают с верхней сцены.

Очень хороши костюмы, эффект которых усилен отсутствием декораций. <...>

И, несмотря на правильность постановки, на веселую и умную игру костюмов худ. Ходасевич, — <...> пьеса игралась, но не играла. Не было стремительности само по себе развертывающегося действия[258].

Радлов признавался впоследствии, что труппа, привыкшая к импровизации, «к такому большому количеству текстов была плохо подготовлена»[259]. Впрочем, через месяц один из театральных критиков отметил: «Пьеса идет с каждым новым представлением все живее и легче по тону и по темпу»[260]. Тем не менее спектакль пользовался у зрителей Театра народной комедии меньшей популярностью, чем другие постановки, и поэтому продержался в репертуаре до конца апреля 1921-го, т.е. в самом начале нэпа, как только театр был поставлен в зависимость от кассы, «Виндзорские проказницы» были сняты с репертуара.

Другой постановкой реставраторского характера стал спектакль «Проделки Смеральдины» (автор и постановщик В.Н. Соловьев, костюмы и декорации Е.П. Якуниной)[261], в первый раз показанный 25 декабря 1920 года. Накануне премьеры была опубликована беседа с режиссером.

Завтра, 25 декабря в Театре Народной Комедии состоится первое представление пьесы-пантомимы «Проделки Смеральдины», первоначально названной «Маркиз Гасконец Величавый».

Автор, режиссирующий пьесу, Вл. Н. Соловьев, поделился с нами своими мыслями об этой постановке.

— За последнее время слишком много говорили commedia dell'arte, но пока еще мало театральных осуществлений. Моя постановка <...> представляет собою попытку создать театральное представление в манере итальянской импровизованной комедии. <...> Опорными точками всей пьесы являются две сцены: пантомима третьей картины, когда молодые любовники и слуги Арлекин и Бригелл по приказанию Смеральдины на фоне скатерти, превратившей столовую в театр, разыгрывают веселую пантомиму и сцену пугания старика Панталоне слугами, наряженными в костюмы театральных чертей. Эта сцена сопровождается появлением из люка театральных инфернальных персонажей и изобилует многими акробатическими и жонглерскими номерами. В плане актерской техники мне хотелось сочетать четкость жеста с быстротою диалога[262].

Театральный критик хвалил спектакль:

Совершенно исключительное мастерство показал Вл.Н. Соловьев, автор текста и режиссер, в планировании, в рисунке mise en scéne и в изобретении все новых и новых театральных шуток, давая в то же время почувствовать, что главное для него в спектакле актер, что в игре актера должно быть сосредоточено все внимание и что все служит этой игре — легкой и веселой. <...> Скажу о справедливо разделившей успех Соловьева художнице Е.П. Якуниной, создавшей изумительное зрелище своими декорациями и костюмами. <...> С точки зрения высокой театральности и мастерства, мне кажется, что это одно из лучших достижений «Народной Комедии» на ее пути исканий Нового Театра[263].

Невольно складывается впечатление о замкнутом круге лиц, работавших в Театре народной комедии и писавших о нем: руководители и преподаватели Курмасцеп ставили спектакли в этом театре, прошедшие Курмасцеп художники создавали костюмы и декорации, преподаватель Курмасцеп писал музыку к спектаклям, а выпускники тех же курсов рецензировали постановки.

Судьба «Проделок Смеральдины» оказалась аналогична судьбе «Виндзорских проказниц»: в апреле 1921-го спектакль был снят с репертуара.

Удачнее сложилась судьба спектакля «Любовь и золото» (автор и постановщик С. Радлов, костюмы и декорации В. Ходасевич), показанного в первый раз 30 января 1921 года[264]. Накануне премьеры этой мелодрамы с острым детективным сюжетом С. Радлов сделал программное заявление, в котором впервые подробно заговорил об эксцентризме:

— Когда я писал мелодраму «Любовь и золото», меня занимала задача контрастного применения драматургических элементов, друг другу противоречащих. Я находился под впечатлением высказанной кем-то мысли о большой роли, которую может играть в будущем театре эксцентризм, как совершенно новый вид комического, до сих пор находивший себе приют только на эстрадах.

Раздумывая над этим, я пришел к выводу, что пьеса, целиком построенная эксцентрически, т.е. на своеобразном комическом разрыве причинной связи явлений, привела бы к такому сумасшедшему ходу действия (нарушение обычных представлений о времени, пространстве и т.п.!), который мог бы быть оценен лишь очень немногими и вызвал бы у аудитории народной, для которой я веду свою работу в театре Народной Комедии, лишь чувство тягостного недоумения.

Наоборот, пьеса с очень простым и стремительным ходом действия только выиграет от перерывания ее частей эксцентризмом как вводным элементом.

Такие сцены получают значение шутовских выходок в Шекспировских трагедиях.

Однако эксцентризм слишком сгущенный вид комического, чтобы уживаться с элементами чистой трагедии. Эта последняя должна быть заменена мелодраматизмом как подчеркнутым и элементарным видом трагического — и мы получаем уравнение, в котором мелодрама так же относится к трагедии, как эксцентризм к чисто комическому началу.

«Любовь и золото» трактовалась мною под знаком крайнего упрощения психологических мотивов действия (культ факта, события на сцене, как реакция против условностей) и взята в плане «театра занимательности», продолжая в этом смысле линию, начатую мною в «Приемыше».

Как режиссер, я старался находить наиболее примитивные способы к воспроизведению сложных сценических эффектов. Эта задача потребовала от художницы В. Ходасевич максимальной изобретательности в создании совершенно новых приемов.

Совершенно новой техники потребовала эта пьеса и от актеров Народной Комедии; эксцентризм сосредоточен на игре Ж. Дельвари, характерную мелодраматическую роль ведет Ф. Глинская[265], в массовых сценах участвует вся труппа и ученики студии[266].

Впоследствии С. Радлов считал эту постановку одним из самых значительных спектаклей театра. «На эксцентризме была построена роль, которую играл Дельвари — Обыватель. Это был современный обыватель, главный клич, который он издавал каждую секунду в моменты своих волнений, это — “когда все это кончится?” <...> Этот обыватель жил в доме не больше аршина, с люком. Входил он в дом, открывая крышу. Когда он курил, из 10-сантиметровой трубы шел дым. Все это было построено на эксцентрических приемах. Попутно развивалась история о похищении какой-то девушки, о попытке убить ее жениха, о страстной влюбленности в этого моряка какой-то злодейки — обаятельной актрисы, для которой был написан очень эффектный монолог, и на этом строился целый ряд комедийных и цирковых ситуаций»[267].

Анализируя спектакль, В. Шкловский фактически высказался против словесной импровизации.

Пьеса открывается пантомимой убийства, мотивировка этого убийства дается позднее при помощи разговора. Комический элемент дан в виде

эксцентрика (клоуна), ввод которого в пьесу мотивирован тем, что он тихий буржуй, на улице которого произошло убийство, он бежит в провинцию, но случается так, что он везде встречается с преступниками. <...> Смешное здесь дано не как смешные слова, а как несовпадение обычных слов с эксцентрическими действиями, комический элемент таким образом сосредоточен в жесте и в бутафории. <...>

Из приемов связи трагического и комического в пьесе хороша сцена переодевания вора и сыщика, переодеваясь во все новые и новые костюмы, они пробегают, останавливаемые каждый раз тем же вопросом эксцентрика, причем ответ их обнаруживает зрителю, что это все те же самые люди.

Слаб в пьесе текст, вернее, не слаб, — его нет. <...> Это основная ошибка Радлова и его театра. Если слово не нужно театру, то можно ставить пантомиму, но говорить на сцене «какие-то слова» так же преступно, как «кое-как» двигаться.

Это необходимо сказать хотя бы из уважения к блестящей постановке. Некоторые моменты ее, например сцена появления голов из-за всех выступов декораций, предел неожиданности и выдумки!

Сергей Радлов хорошо знает театр, но его знания его захлестывают.

<...> В 3-м приставном акте скоплены все бывалые и небывалые трюки, клоуны кувыркаются, полиция катится на каталке, Дельвари «острит», не хватает только, чтобы Валентина Ходасевич вышла на сцену и среди этого содома начала писать декорации, а Сергей Радлов прочел свой перевод «Близнецов» Плавта[268].

Театральный критик Е. Кузнецов счел эту постановку «значительнее других».

Драматургически новая мелодрама построена на перерывании основной интриги вводными комическими выходами.

Одна-две мелодраматические картины — перерыв, и внимание зрителя не надолго приковывается вводным комическим выходом; снова картины, развивающие основную интригу мелодрамы, — и опять перерыв; пародийно-комический выход. <...> У Радлова комические выходы органически не связаны с действием <...>, а механически пристегнуты к основной интриге, самостоятельно развиваясь побочно и вне последней. <...>

Со стороны режиссерской нечто другое и бесконечно интересное. Театр-кино!!

Что существеннейшее в фильме? Насыщенность действием, быстрота развертывания, волшебная смена места действия.

Эти же приемы перенесены в постановку мелодрамы и использованы исключительно удачно. <...> Действие одновременно развивается на трех сценах — например, нижняя площадка и два этажа домика Иветты; вообще же действие происходит на пяти различных сценах.

Режиссерская изобретательность и неожиданность не перестает удивлять зрителя и держать его в приподнятом настроении.

Работа художницы Ходасевич превосходна от начала до конца, начиная с первого акта, самыми простыми средствами вызывающего впечатление перспективы ночных бульваров Парижа — и кончая многими деталями[269].

Спектаклем «Любовь и золото» 29 мая 1921 года завершился второй сезон Народной комедии, и театр закрылся до осени. В этот период произошли изменения в составе труппы: некоторые цирковые артисты ушли из театра и одновременно в труппу вступил ряд новых актеров. Эти процессы привели в итоге к тому, что первые цирковые спектакли, сохранявшиеся в репертуаре Народной комедии, несколько потускнели[270]. Введение входной платы, в связи с переходом на хозрасчет, привело к изменению зрительского контингента и снижению посещаемости театра. Театр без особого успеха пытался выправить положение быстрой сменой репертуара.

Последний сезон открылся 1 октября 1921 года новым спектаклем «Господин де Пурсоньяк» Мольера (постановщик В.Н. Соловьев, декорации В.М. Ходасевич), получившим отрицательную оценку критики[271].

От театра «Народной Комедии» зритель, по-видимому, ожидает остро-занимательных современных пьес, с усложненной интригой, кинематографической быстротой хода действия и т.д. — очень характерных для этого театра. Так пьеса такого типа «Любовь и золото» (три сцены одновременно, провалы, люки, сыщики, апаши!), хотя и ставящаяся второй сезон, собирала больше зрителей, нежели новая постановка мольеровского «Пурсоньяка», на втором представлении собравшего только восьмую часть зала[272].

13 октября 1921 года была показана новая постановка — комедия-водевиль Лябиша «Путешествие Перришона» (постановщики С.Э. Радлов и Г.Н. Гурьев, декорации Е.П. Якуниной). В ответ появилась совершенно равнодушная рецензия[273].

В дальнейшем состоялись премьеры постановок «Ревность Барбулье» Мольера, «Три жены напрокат» П.А. Каратыгина и «Медведь и часовой» Дебюро (все — 25 октября 1921); пьеса С. Радлова «Друг» (1 ноября 1921), продолжавшая приключения приемыша — Сержа; «Расстроенный настройщик» П.А. Каратыгина и «Арлекин-скелет» Дебюро (обе — 3 ноября 1921); «Деревенский судья» Кальдерона (10 ноября 1921), «Игроки» Гоголя и «Семь разбойников» С. Радлова (25 ноября 1921), «Воздушное похищение» («Удачный обман») С. Радлова (3 декабря 1921), «Шестеро влюбленных» С. Радлова (22 декабря 1921), «Летающий лекарь» Мольера (29 декабря 1921).

Осенний сезон начался в театре Народной Комедии очень неудачно. Мольеровский спектакль оказался громоздким и, несмотря на изобретательную пышность костюмов, академически скучным. Лябишевское «Путешествие Перришона» произвело впечатление жалкое и обидное; до такой степени чужд манере театра галльский, исключительно разговорный комизм этого может быть веселого водевиля. Жалко и обидно было глядеть, как

не знающая невозможного ловкость гимнаста Сержа втиснута в манерность парижского фланера. <...> О каратыгинских водевилях не говорю. Как бы почтенны они ни были, театру народному с ними делать нечего. <...>

Вот почему настоящим праздником явилась последняя постановка этого театра «Деревенский судья» Кальдерона. <...>

На этот раз сценическая постройка — образец внеисторической абсолютной логичности. На подмостках — комбинация лестниц и площадок, соединенных с обеими, верхней и нижней сценами театра. <...> Никакой красивости. Костюмы сборные. Бутафории сколько-нибудь назойливой нет. Украшающих декораций, даже в виде цветных полотен, также нет. Конечно, это крайность, отчасти объясняемая бедностью театра, но как реакция против эстетических затей — это хорошо[274].

В середине декабря А. Пиотровский писал:

За последнюю неделю театр Народной Комедии показал две новых постановки.

Первая — «Семь разбойников» — мелодрама с некоторым уклоном в гиньоль, написана Радловым и отличается свойственной ему сухостью, нарочитой неправдоподобностью интриги и «эксцентрической» несерьезностью эффектов. <...>

Вторая пьеса «Воздушное похищение» — развитие в приемах итальянской комедии масок сценария, сшитого с легкомыслием в отношении смысла и сюжета, свойственным худшим образчикам этого рода. <...>

И если, несмотря ни на что, из обеих пьес получились спектакли веселые и покоряющие, то причина этому в актерской технике, развиваемой театром.

Обе пьесы ведутся в приемах импровизации. <...> Стоит увидеть игру комических масок, шутов обеих пьес, чтобы убедиться, какие неисчерпаемые ценности скрываются для актера в возможности свободным словом и жестом играть на мимо летящих настроениях своей аудитории. Шутки Гибшмана и Сержа, с необычайным задором подхватываемые зрителями, чрезвычайная простота и доходчивость приемов их игры создают в Железном зале бурную и радостную атмосферу народного спектакля.

Я берусь утверждать, что техника народного театра найдена Народной комедией[275].

Несмотря на бодрый тон театрального критика, Театр народной комедии доживал последние дни. Уже в середине декабря 1921 года С. Радлов предупредил, что Народному дому на Кронверкском угрожает закрытие из-за отсутствия топлива для театра[276], а 22 января 1922-го состоялся последний спектакль. Театр был ликвидирован. Один из театральных критиков, симпатизировавших Народной комедии, склонен был объяснять ликвидацию театра отнюдь не отсутствием топлива:

Отчасти ушли некоторые актеры, отчасти театр расшатался вообще, отчасти руководители его, изверившись в практической театральной рабо-

> те, решили на время отойти от нее. <...> По-моему, театр сам повинен в своем крахе, и крах этот свершился не 22 января, а год назад; театр сошел с рельс, растерял себя, свою сущность, когда взялся за Шекспира, Мольера, Кальдерона. Классики не могли быть его пищей. Он был хорош, пока работал над современностью, вырабатывал современную сатиру или создавал занимательные «сыщицкие» пьесы — некую современную мелодраму <...> с апашами, сыщиками, префектами полиции, люками, провалами и занимательностью, острой занимательностью прежде всего. <...> Реставрация старинных спектаклей, стилизация старины были противны его сущности[277].

В целом роль Народной комедии в развитии левого театра весьма заметна. То, что Мейерхольд наметил в одной из сцен «Мистерии-буфф» (1918), а Ю. Анненков превратил в целый спектакль, С. Радлов развернул в широкое и разнообразное явление, оказав влияние на последующие работы ФЭКСа и С. Эйзенштейна.

Многие устремления левого театра были общими для Петрограда и Москвы. Но в целом петроградский левый театр не был столь крайним в своих претензиях, как развернувшееся в Москве движение «театрального октября», возглавляемое Мейерхольдом.

## МОСКВА

В московском ТЕО Наркомпроса со времени основания (сентябрь 1918) до середины сентября 1920 левые не занимали руководящих постов, хотя работали в этом отделе. Их объединения имели главным образом не административный, а творческий характер.

### Камерный театр

Основанный группой актеров с режиссером А.Я. Таировым во главе, Камерный театр был открыт в декабре 1914 и к 1917 году претерпел немалую эволюцию в своем творческом развитии, встав на путь пластических и живописных исканий[278]. Футуризм в него занесли художники, осуществлявшие декоративное оформление спектаклей. Так, наряду с работами П.В. Кузнецова, С.Ю. Судейкина и других, Н.С. Гончарова оформила постановку «Веер» (1915), бубновалетец И.С. Федотов — «Два мира» (1915), А.В. Лентулов — «Виндзорских проказниц» (1916), А.А. Экстер в кубистической манере оформила «Фамиру Кифаред» (1916) и «Саломею» (1917). Но если П. Кузнецов, Н. Гончарова, А. Лентулов оставались еще в рамках двумерной декорации (как и художники-оформители футуристических спектаклей в 1913-м), то А. Экстер создавала уже объемные элементы декорации (расцвеченные лестницы, кубы, призмы, конусы, приподнятая площадка). Живописный «плоский» кубизм получил на сцене трехмерное воплощение. В 1917 году этот принцип был

подтвержден и развит в спектакле Камерного театра «Король-Арлекин», декорации которого, сделанные актером того же театра Б. Фердинандовым, представляли собой ряд геометрических фигур, которые можно было скомбинировать в любом месте, на любой площадке. Художники-футуристы, сотрудничавшие с Таировым, произвели реформу в декоративном оформлении спектаклей, создав вместо традиционных плоскостных живописных декораций — объемные. Эксперименты в этой области продолжались и в дальнейшем. Для работы над постановкой «Обмена» (1918) Таиров привлек Г. Якулова, который заменил сценическую живопись светописью, также порывавшей с оформительскими традициями старого театра.

«Камерный театр в своем увлечении крайним футуризмом не знает границ, — писал театральный критик. — Если еще можно было поспорить с ним насчет толкования уайльдовской “Саломеи” <...>, то уже труднее для понимания был сделан “Король-Арлекин” Лотара, постановка которого резала глаз своею футуристической стилизацией. Наконец, теперь перед нами новая работа театра — “Обмен” П. Клоделя, идущая еще левее канонов классического “искусства будущего”, школы хотя бы той же Экстер. Для постановки “Обмена” Таиров взял себе сотрудниками гг. Якулова и Вс. Мейерхольда. <...> А. Таиров заставил артистов на сооружениях гг. “симультанистов” <...> проделывать акробатические упражнения совсем не нужные по смыслу самой пьесы»[279].

Другой критик заметил о режиссерской работе: «Это играют не актеры, а куклы, которых сзади дергают на ниточках опытные руководители»[280]. Между тем элементы акробатики были уже в «Короле-Арлекине» и «Фамире Кифаред». На театральном языке это означало, что Таиров увлекается «восстановлением если не во внешнем, то хоть во внутреннем существе театра масок. Это тот же мейерхольдовский “балаган”. Театр Мейерхольда и Таирова хочет заменить актера маской, марионеткой, переживание и действие внешней штампованностью сценического типа, имея в прообразе арлекина, коломбину, пьеро»[281]. «На левом фланге московских режиссеров стоит, конечно, А.Я. Таиров. Он, несомненно, наиболее “левый”, пожалуй, даже в своем мастерстве левее самого Маяковского или Д. Бурлюка в поэзии»[282].

Между тем Таиров в духе ранних футуристических лозунгов ратовал за театральное мастерство как таковое: «Необходимо все творческие силы положить на то, чтобы освободить его <современный театр> от целого ряда пленений — литературой, живописью и проч. — и явить его по-новому освобожденный лик, когда бы зрителя волновала и радовала не та или иная идеология пьесы или психология выведенных автором лиц, а раскрепощенное, самодовлеющее мастерство актеров и театра. Культ этого мастерства и стремление к нему как к самоцели — вот основа нашей внутренней работы»[283].

Помимо художников-футуристов, с Камерным театром работали также или поддерживали тесные отношения поэты-футуристы. Так, в феврале 1916 года договор с Камерным театром заключил Т.В. Чурилин, в труппу театра вошел С.М. Вермель, а впоследствии В.Г. Шершеневич

преподавал в театральной школе при Камерном театре и переводил «Электрические куклы» Маринетти (постановка не осуществлена).

Общность принципов художественной идеологии позволила В. Каменскому и Д. Бурлюку в качестве гостей присутствовать и читать свои стихи на вечеринке, устроенной Камерным театром (середина января 1918), причем все выступления встречались очень шумно, а закончилась вечеринка общими танцами на сцене[284].

Весной 1918 года Камерный театр лишился помещения и на летний сезон был приглашен в Смоленск (Смоленский советский театр). В то же время Совет рабочих депутатов поставил Таирову условия, «чтобы он свои искания в области театра отложил до будущего сезона, а ставил им пьесы "просто", без кубистических откровений»[285]. Труппа Камерного театра дала в Смоленске 25 спектаклей, имевших большой успех, и в августе возвратилась в Москву[286].

Весь сезон 1918/1919 года, не имея своего помещения, театр вынужден был гастролировать на разных площадках Москвы[287] и Петрограда[288]. Петроградские критики без особого энтузиазма отзывались о спектаклях Камерного театра, проходивших в помещении Малого театра (11 марта — 27 апреля 1919). М. Кузмин считал, что «Камерный театр упорно утверждает себя как театр "декадентский" со слабым налетом практического футуризма в смысле декораций и костюмов»[289].

Спектакли в Москве в новом помещении (Тверской бульвар, 23) открылись 25 ноября 1919 премьерой «Адриенна Лекуврер» Э. Скриба (постановка А. Таирова, художник Б. Фердинандов)[290]. Затем была возобновлена одна из первых постановок — «Сакунтала» (драма Калидасы в переводе К.Д. Бальмонта, художник П. Кузнецов), и в конце сезона состоялась премьера (3 мая 1920) одного из наиболее ярких спектаклей Камерного театра «Принцесса Брамбилла» по Э.Т.А. Гофману (художник Г. Якулов).

Последний спектакль вызвал многочисленные отклики в прессе и диспуты.

> В постановке масса блеску, движения, живописности — все лучшее «таировское» развернуто здесь во всю ширину, — все так «к месту». <...>
>
> Синтетический театр справляет здесь настоящий праздник: актеры не только используют всю пластику и ритмику, какую можно «выжать» из текста, — они акробатствуют, жонглируют огненными факелами, престидижитаторствуют и даже... хриплым голосом (Фердинандов) поют. <...>
>
> Вся эта роскошь красок, кричащие изломы великолепных якуловских декораций, утрированная темпераментность действа — все это требует улицы, площади, яркого света и, может быть, «сотворчества» сгрудившегося около зрелища толпы народа, которого оно не может, думается, не «заразить»[291].

Критики сравнивали новые постановки Камерного театра, пытаясь понять успех Таирова.

Сверх-театральная «Адриенна» увидела свет впервые за все свое существование на изломанной сценической площадке и в рамке «рондистских», как их называют, декораций Фердинандова. <...>

Обычного зрителя необычайно привлекают и радуют костюмы. Но их блеск, феерическая роскошь и пестрота выступают так разительно именно потому, что каждая роль пластически сделана так, чтобы поражать и ослеплять внешностью этого ослепительного по внешности века.

Пусть приписывают успех этой пьесы сдержанной красоте и благородной сухости Церетелли в роли Мориса Саконского, пусть указывают на превосходную игру Коонен в роли Адриенны и Соколова[292] в роли Мишон.

Но в следующей постановке, в «Принцессе Брамбилле» нет ни одного первого актера и есть две трети совсем юной студии, а успех «Принцессы Брамбиллы» значительнее. <...>

В отношении режиссерского мастерства здесь уже во втором акте в сцене карнавала и шествия дается такой размах, который очень трудно с режиссерской точки зрения превзойти в развязке пьесы. Но финал пьесы и карнавала, шествие масок со стягами и необычайная стройность сложных мизансцен пестрее и блестяще сцены второго акта. <...>

Вот что дал театр в последний год и вот о чем до сих пор спорят в Москве, потому что это чуть ли не единственное театральное событие года[293].

Молодой петроградский режиссер К. Державин отмечал характерную особенность Камерного театра: «Сценическое движение в нем имеет самодовлеющую ценность. Он восстает против приоритета слов, он хочет изгнать со сцены пластическое косноязычие, он пытается разрешить острую задачу создания театра динамического действа своим собственным способом. <...> Значение акробатики в Камерном театре — прикладное; она нужна, чтобы развить жизненную ловкость и силу артистов. <...> Актеры Камерного театра очень часто демонстрируют большую ловкость, но настоящих акробатических или гимнастических движений они не проделывают. <...> Он скорее может называться театром жестикуляции»[294].

Г. Якулов утверждал, что «в “Принцессе Брамбилле” был спор монументальности, к которой стремится имажинизм, с динамикой, к которой стремится театр, зараженный футуризмом и несущий следы эстетизма, и в этом споре пока победил театр»[295].

После «Принцессы Брамбиллы» московские критики всерьез стали обсуждать тему «футуризм и театр»: «В связи с последними постановками Камерного театра сам собой напрашивается анализ того явления, которое должно назвать театральным футуризмом, — отмечал Э. Бескин. — Камерный театр, проделавший со дня своего основания вообще большую эволюцию, последними постановками, под очевидным влиянием художников-декораторов, <...> вполне категорически определил себя. Он — футурист»[296]. «Всякий, побывавший хоть раз в Камерном театре, не может не обратить внимания, что актеры его говорят как-то

особенно, не как все. Отрицая психологического человека, футуристы режиссеры должны и речи его придать новый механический ритм, ничем не связанный с переживаниями, с тем, что мы называем настроением, эмоцией. <...> С жестом, движением Камерный театр проделывает, согласно футуристическому катехизису, тот же процесс. И в жесте он не считается ни с внутренним ритмом человеческих переживаний, ни с ритмом анатомическим. Его жест антимускулен и поэтому не дает никакого психологического, а исключительно акробатическое впечатление. Это желание поставить мускул не в плоскость его нормальной, а непременно вывернутой работы. Идея быстроты не допускает ни одного статического момента покоя. Актер находится все время в движении. Его тело не знает отдыха. "Все движется, все бежит, все быстро меняет внешние очертания, профиль ни одной секунды не бывает неподвижным", — учат футуристы. Эту лихорадку движений старается передать и футуристический театр, движений вне всякой связи с психологией и словом»[297]. О сильнейшем давлении футуризма на режиссуру Таирова писал также Луначарский[298], однако новаторство Камерного театра не имело радикального характера, что позволило Маяковскому охарактеризовать его как «сладенький, дамский футуризм Таирова»[299], а Луначарскому — включить Камерный в число государственных академических театров.

Сотрудничество с Камерным театром Г. Якулова, В. Шершеневича наметило некоторую параллель театральных исканий Таирова и имажинистов. Основой сотрудничества была общая работа над образом: над поэтическим — у имажинистов, над театральным — у Таирова[300]. По свидетельству Н. Вольпин, Есенин считал постановку «Принцессы Брамбиллы» тем самым, «чем должно быть театральное зрелище»[301]. В то же время, усиливая эту параллель, актер Камерного театра, а впоследствии художник Б. Эрдман выдвинул объем и свет, реализованные в декорационных работах Г.Б. Якулова, как принципы имажинистских декораций[302].

Представляет интерес профессиональное мнение С. Радлова, увидевшего «Адриенну Лекуврер» и «Принцессу Брамбиллу» в конце 1920 года:

«Адриенна Лекуврер» — в конце концов, милый, занимательный пустяк, никакой в режиссерском смысле, неприятный по работе декоратора (жестокие слова Маяковского о «слащавом дамском футуризме Таирова» могут быть основаны именно на этих декорациях) и ценный только по отличной игре Коонен (Адриенна) и великолепной — Соколова («режиссер»).

Зато «Принцесса Брамбилла» — спектакль, которым театр вправе гордиться. Волна карнавальных костюмов, льющаяся в неиссякаемом изобилии, декорация, магически меняющаяся под лучами разных источников света, громадные тени актеров, на ней отраженные, преувеличенные цилиндры, незабываемо лиловые плащи — германский романтизм и умирающее возрождение — все это было в спектакле, все это удалось, все это рассчитано, точно и прекрасно. "Начало новой эры в театре", думают иные.

Нет, конечно, не начало, а блестящий конец, логическое завершение работ Мейерхольда, Соловьева, Комиссаржевского, мастерское выполнение. <...> Якулов и Таиров создали чудесную вещь, но, конечно, насквозь «камерную», всю под стеклянным колпаком, всю прочь от нашей эпохи и независимо от нее[303].

Сезон 1919/1920 года завершился в Камерном театре 31 мая 1920-го. К окончанию сезона была приурочена лекция А. Таирова «Принцесса Брамбилла», в которой режиссер намерен был изложить те художественные цели, которые ставил этой постановкой, и прокомментировать работу[304]. Один из газетных рецензентов, прослушавший эту лекцию, отметил, что Таиров гораздо лучше умеет ставить спектакли, чем разговаривать о театре, и потому «Брамбилла» на сцене оказалась более интересной, чем лекция о ней[305].

По окончании летнего перерыва новый сезон в Камерном театре открылся 8 октября 1920 года в условиях провозглашенного Мейерхольдом «театрального октября». На фоне последнего имидж Камерного театра в значительной степени утерял былую левизну. Противоречила этому имиджу и новая постановка Таирова — «Благовещение» П. Клоделя (художник А. Веснин), премьера которой состоялась 16 ноября 1920 года.

Мариэтта Шагинян так передавала содержание спектакля:

Невинная девушка от избытка своего личного счастья дарит поцелуй прокаженному, который ее любит, но которого она не любит. Когда наступает день ее свадьбы, она замечает на себе признаки проказы и должна покинуть обожаемого жениха и уйти в горы. Ее сестра занимает ее место. Проходят годы. Сестра родит ребенка, и ребенок этот умирает. Тем временем несчастная прокаженная терпит все муки существования голодного, забвенного, ужасающего окружающих; красота ее разрушается; она бродит по безлюдным горам в маске и с колокольчиком. И к ней-то несет обезумевшая от горя мать свое мертвое дитя с требованием: воскреси его! Несчастная прокаженная сперва отказывается. Ей страшно, ведь она не святая. Но сестра сует ей в руки ребенка, и когда он касается прокаженной — совершается чудо. Ребенок воскрес. Но этого мало: губы его в молоке, словно он сосал грудь матери; и глаза у него стали другими, — глазами той, кто должна была раньше быть его матерью. Тут наступает минута величайшего достижения театра: апофеоз прокаженной.

В молитвенном экстазе она поднимается на возвышение. Уродство, старость, болезнь исчезают. Волны ослепительного света (разных цветов, друг за другом, как беспрерывные ленты радуги) захлестывают ее снизу вверх, пробегая по ней ритмически и все светлея и светлея. Одновременно с ними (благодаря оптико-слуховой иллюзии) уже как будто снизу вверх ползут волны сияющей музыки, становящейся все громче, громче, все пронзительнее. Получается почти невыносимое впечатление нарастающего сияния — и занавес падает на кульминационной точке. Зрительная зала в полном смысле потрясена[306].

Московские критики дружно писали о ненужности пьесы, ее несозвучности моменту:

> Камерный театр от суетливо-мелькающих форм сценического футуризма в «Принцессе Брамбилле» перекинулся сразу в прямую противоположность — сосредоточенно-застывшую неподвижность мистерии Клоделя «Благовещение». От художественной идеи «громокипящего кубка» улицы европейского города в причудливо импрессионистском отражении ее в стекле витрины магазина к мертвящей тишине готического собора. От поэзии моторных шумов Маринетти к сосредоточенности католической мессы. От поэзии трамваев, метрополитенов, лифтов, экспрессов, аэропланов к катарсису, просветлению в аскетической жертве религиозного самоотречения [307].

Театральный критик С. Марголин утверждал, что «Благовещение» — находка для театра современности, но не по содержанию пьесы, находка — искание мистерии, искание формы мистериального в театре. «Только путь нашел Камерный театр — верный “курс на мистерию”. <...> Театр современности “явится” из мистерий и карнавалов» [308].

Иначе отнесся к спектаклю С. Радлов. Он поздравил Таирова «за воплощение прекрасной трагедии поэта <...>, трагедии, которая по высокой элементарности своей нашему времени созвучна, трагедии, которая волнует и потрясает и выполнена Камерным театром просто, правдиво и убедительно» [309].

Всего в течение сезона 1920/1921 года Камерный театр показал пантомиму «Покрывало Пьеретты» 29 раз, спектакли «Адриенна Лекуврер» — 32 раза, «Король-Арлекин» — 28, «Сакунтала» — 4, «Саломея» — 2, «Принцесса Брамбилла» — 44, «Благовещение» — 26. Нетрудно заметить, что основой репертуара в этот период оставалась «Принцесса Брамбилла».

Незадолго до окончания сезона была показана новая постановка «Ромео и Джульетты» (режиссер А. Таиров, художник А. Экстер), шедшая с 17 по 25 мая 1921 года.

По свидетельству А. Таирова, «ни одна постановка Камерного театра за последнее время не вызывала столько разноречивых мнений и споров, как постановка “Ромео и Джульетты”. Создавшаяся было около Камерного театра атмосфера если не признания, то значительного “принятия” его театральными кругами сразу разорвалась, и со всех сторон поднялись, как встарь, протестующие и негодующие возгласы» [310]. Практически, по общему мнению (и правых, и левых), «спектакль оказался негодным» [311]. Негодование правых понятно: Камерный театр, по их мнению, слишком свободно обошелся с трактовкой шекспировской трагедии. Сам Таиров по этому поводу заявлял, что «свободная театральная транскрипция Шекспира — единственно правильный путь в работе над ним» и что эта транскрипция «так же мало может нарушить пиетет перед Шекспиром, как мало он был нарушен и самим Шекспиром, когда он драматургически транспонировал известную итальянскую новеллу XII века “Смерть двух несчастных любовников”, которая в переделке анг-

личанином Бруком была издана в 1562 году уже под именем "Ромео и Юлия". <...> Шекспиром взят не только сюжет, но и весь сценарий и все имена и все образы у итальянского новеллиста»[312]. За своим театром Таиров оставлял право «не исполнить, не воплотить драматурга на сцене, а, пользуясь драматургией как материалом, создать новое, самодовлеющее произведение театрального искусства. Поэтому театр совершенно свободен в своем подходе к автору и его произведению. <...> Это — основной подход Камерного театра к пользуемой им литературе. <...> Конечно, театр так же подошел и к "Ромео и Джульетте". И, подойдя так, театр увидел, что немыслимо новому театру в XX веке оставлять нетронутой ту историческую и психологически-бытовую базу, на которой покоится эта трагедия Шекспира. <...> Разве может примириться и поверить (даже в смысле театральном) сознание XX века в то, что Ромео и Джульетта не могли свободно и радостно любить друг друга только потому, что папа — Капулетти и папа — Монтекки враждовали друг с другом? Конечно нет. Конечно, для современного сознания это ложь. И брать Ромео и Джульетту в этом исторически-бытовом плане — это значит поставить всю театральную работу на ложную и нестерпимо-фальшивую почву. Убирая же этот психологически-бытовой момент, определяющий весь ход этой вещи, мы сразу получаем совершенно иную, новую структуру всего спектакля. Спектакль конструируется так: Ромео и Джульетта — два извечных, как Душианха и Сакунтала, Данте и Беатриче, Тристан и Изольда, — два героя любви, два жертвенных носителя ее извечной стихии, великой и всепоглощающей, безудержной и катастрофической, всеобъемлющей и многогранной. Цель спектакля — поставить эту стихию перед максимумом препятствий, в преодолении которых все ее грани — лиризм и страсть, надежда и отчаяние, жертвенность и слепое злодейство <...> — все ее грани выступили бы с наибольшей четкостью и полнотой. С этой целью сценарием выдвигается ряд театральных препятствий — вражда родов, изгнание Ромео, усыпляющий напиток Лоренцо, дуэли и пр., и пр. Это уже не бытовая почва, на психологической правде которой развивается несчастная судьба Ромео и Джульетты, а театральные шлагбаумы, которые расставлены по пути любовного стремления Ромео и Джульетты друг к другу. Поэтому все персонажи спектакля не должны давать психологически-бытовых типов. <...> Их роль заключается лишь в том, чтобы с наибольшей театральной правдой и интенсивностью препятствовать Ромео и Джульетте соединиться. <...> Что же такое "Ромео и Джульетта" в современной транскрипции театра? Не будем пугаться слов. Это скетч. Да, любовно-трагический скетч. Извечные любовники Ромео и Джульетта — прекрасные персонажи любовно-трагического скетча, преодолевающие в своем безудержном любовном опьянении бесконечное количество театральных препятствий для того, чтобы, засверкав всеми гранями любовной стихии, прийти к неизбежно-катастрофическому концу. <...> В связи с таким подходом к спектаклю, как к трагически-любовному скетчу, театром была ритмически разработана и вся структура спектакля, в

том числе и сцена, состоящая из семи разновысотных площадок, на которых могло стремительно развиваться все, наполненное бесчисленными препятствиями, действие»[313].

Безусловно, трактовка трагедии Шекспира вне исторически-бытового и психологического контекстов не могла понравиться правым. Левые же сочли постановку скучной, слащавой, а в целом бесформенной и достаточно вялой[314].

Подверглось критике и декоративное оформление спектакля, сделанное по эскизам А. Экстер. Театровед и художественный критик А.М. Эфрос отмечал, что «неудача "Ромео и Джульетты" у такого прекрасного художника, как А. Экстер, почти целиком произошла оттого, что у нее разошлись конструктивные части декораций с "просто-живописью", или "просто-декоровкою": она заполняла пустоты, и заполняла их вообще, безотносительно к действию на сцене, увлекшись комбинацией пересечения плоскостей, в двух измерениях и в трех измерениях, в простых сочетаниях и в сложных сочетаниях»[315].

Левые же отнесли А. Экстер к эпигонам футуризма и сочли ее декорации «вееροподобными сооружениями, которые поражают своей нарочитой и странной "дамскостью", своей несерьезностью, своей внутренней никчемностью»[316].

По-видимому, упреки отчасти были справедливы. По воспоминаниям А. Коонен, когда на сцене установили конструкцию, Таиров и Экстер растерялись: «<...> оформление нельзя было узнать. Мосты выглядели не воздушными, как было в макете, а тяжелыми, громоздкими, легкость исчезла. Конструкция заняла все сценическое пространство. Кроме того, Экстер ввела в декорацию цветные ткани различных фактур. <...> И это еще больше усугубило общее ощущение загроможденности. Экстер была в отчаянии»[317].

Спектакль после премьеры продемонстрировали еще 7 раз, после чего сезон Камерного театра был закрыт. Таиров прислушался к голосам критиков и уже через несколько дней после премьеры пообещал к осени исправить недостатки спектакля. И действительно, осенью 1921 театральная пресса сообщила о существенных изменениях в «Ромео и Джульетте», «так как в прошлом году пьеса была громоздка по декоративным построениям, а отчасти и по постановке. Теперь пьеса значительно упрощена. Упрощение постановки дало пьесе бóльшую подвижность, и "Ромео и Джульетта" теперь смотрится легко»[318].

Одновременно Таиров заявил, что спектаклем «Ромео и Джульетта» завершен «цикл наших работ за последние два года. Мы сделали за это время: "Адриенну Лекуврер" — романтическую мелодраму, "Принцессу Брамбиллу" — арлекинаду, "Благовещение" — мистерию и "Ромео и Джульетту" — трагедию, или, как мы говорим, — трагический скетч. Мелодрама, арлекинада, мистерия и трагедия — вот вершины действенного театрализованного театра, на которых мы проверили наши методы, наши пути и наше мастерство. И, произведя эту работу, мы уже ясно чувствуем биение того синтетического театра эмоционально насы-

щенной формы, к которому мы все время неустанно шли и будем идти» [319].

Линия Камерного театра не совпадала с движением «театрального Октября» и даже была полемически заострена против начинаний В.Э. Мейерхольда. В то же время необходимо отметить, что через Камерный театр и школу при нем, в которой преподавали артисты А.Г. Коонен, Н.М. Церетелли, балетмейстер К.Я. Голейзовский, художник Г.Б. Якулов, поэт В.Г. Шершеневич, а также артисты цирка, прошли такие московские деятели левого театра, как Н.М. Фореггер, Б.А. Фердинандов и С.М. Вермель, что придает Камерному театру роль своеобразного концентратора левых сил до тех пор, пока приехавший в Москву Мейерхольд не провозгласил «театральный октябрь».

## Студия искусства театра С.М. Вермеля

Студия искусства театра «Башня» открылась в Москве 3 октября 1915 года [320]. Ее целью было «построить театр на принципах исключительной театральности» [321]. С.М. Вермель наряду с теоретизированием «о сущности гротеска, эротики в искусстве, жеста» предпринимал работы в области пантомимы, жонглирования и др. В. Каменский упоминал, что под чтение его стихов «ученицы и ученики парами ритмически танцевали (словопластика) и разыгрывали пантомимы С. Вермеля» [322].

В помещении студии на вечере, посвященном десятилетию творческой деятельности Д.Д. Бурлюка (7 ноября 1915), В. Каменский читал доклад «Чугунолитейный Давид Бурлюк» [323], а ученики студии декламировали стихи Д. Бурлюка. Через неделю (14 ноября 1915) там же состоялась лекция В. Хлебникова «Прошлое, настоящее и будущее языка», после которой было устроено чтение стихов. В марте 1916-го планировалось издание ежемесячного журнала студии «Башня», посвященного искусству нового театра и опытным работам студии. Однако последний проект остался неосуществленным.

Между тем С.М. Вермель, занимавшийся в 1914—1915 годах в мейерхольдовской студии (Бородинская, 6) и сотрудничавший в журнале «Любовь к трем апельсинам», вступил в труппу Камерного театра и играл в спектаклях «Покрывало Пьеретты» (Пьеро), «Фамира Кифаред» (сатир с розовой ленточкой), «Король-Арлекин» (принц Эццо), «Саломея» и др., параллельно проводя коллоквиумы по театральной эстетике и набирая артистов в собственную Студию искусства театра [324]. В середине марта 1918 года у труппы Камерного театра произошли инциденты с Вермелем, в результате которых коллектив труппы единогласно постановил исключить его из Камерного театра [325]. Причиной инцидентов, возможно, послужила собственная режиссерская работа изгнанника.

Студийные постановки «Незнакомка» (А.А. Блок), «Театр чудес» (Сервантес) были продемонстрированы С. Вермелем весной 1918 года. Первое представление «Незнакомки» состоялось в кафе «Питтореск»

27 (14) марта 1918-го. Декорации к спектаклю написал А. Лентулов. Эти декорации, а также режиссерская работа (выход Незнакомки из зала, раскрашенные лица актеров, эксцентризм — в спектакле были заняты 3 жонглера и 2 эксцентрика[326]) были расценены критиками как элементы футуризма[327], а сами спектакли как «футуристические». Критика единодушно обругала постановку[328]. Писали, что образы Блока превратились в «манекенов, эксцентриков, клоунов и жонглеров»[329]. По-видимому, единственный, кто положительно отозвался о постановке, был Д. Бурлюк[330]. «Незнакомка» шла в «Питтореске» до 5 апреля 1918 года. По свидетельству репортеров, за эти полторы недели «изуродованная до ужаса и художником, и режиссером, и актерами <...> поэма Александра Блока “Незнакомка” не только не собрала “битковых” сборов, но разогнала даже и обычных завсегдатаев»[331].

Спектакли С. Вермеля не оправдали надежд дирекции кафе, привлекая «от семи до одиннадцати человек в день»[332]. Постановка, не имевшая успеха у публики и к тому же «вызвавшая протест официантов, ультимативно потребовавших прекращения подобных спектаклей»[333], была перенесена в помещение Российского театрального общества.

В середине мая 1918 года С.М. Вермель и ученик Мейерхольда Г.А. Кроль представили новую постановку «Театр чудес» Сервантеса (декорации А.В. Куприна, музыка Г. Крейна), показанную на открытии «Дома свободного искусства» (16 мая 1918). «Интермедия Сервантеса “Театр чудес”, — писал критик, — явившаяся центром вчерашнего вечера, — вещь очаровательная. <...> Ставят “Театр чудес” Кроль и Вермель. Оба они, как известно, причисляются к крайней левой нашей режиссуры. В “Театре чудес” этот уклон выявляет себя интересно. <...> Но все-таки цветистый балаган г. Вермеля — как линия чересчур предвзятая, чересчур надуманная, “партийная” — не кажется нам органически необходимой для сценического претворения интермедии Сервантеса»[334].

Другой критик (Я. Тугендхольд) отмечал, что в постановке «Театра чудес» было меньше остроты, нежели в отдельных удачных моментах «Незнакомки»[335]. Но все же отмечалось, что спектакль поставлен очень красочно и с большим вкусом[336].

Коммерческий неуспех постиг и вторую постановку. Публика ответила полным равнодушием[337]. Спектакли продолжались недолго и в первой декаде июня 1918 были прекращены, труппа распущена[338].

Очевидно, также прекратилась деятельность Студии искусства театра. Сам С. Вермель вскоре уехал из Москвы.

## Мастерская театра «Четырех масок»

Была организована в начале лета 1918 года бывшим артистом Камерного театра, сопостановщиком спектакля «Фамира Кифаред» Н.М. Фореггером.

В основу работы мастерской Фореггер положил методы игры старинных балаганных и ярмарочных театров. Предполагалось организовать ряд

«бродячих» спектаклей, использовав для этой цели «раковины для оркестра на бульварах и играя на площадке грузовика на площадях»[339]. Перед выносом спектаклей на открытый воздух решено было в помещении мастерской (М. Никитская, 21) показать несколько постановок представителям прессы и работникам сцены. Для первого просмотра (21 июня 1918) были выбраны пьесы «Второй новый фарс Табарена» и парад «Каракатака и Каракатаке». Репортер оповещал:

> <...> Во главе дела стоит Н.М. Форегтер. С год тому назад он оставил сотрудничество по режиссуре в Камерном театре и, увлекшись старинным французским народным театром, занялся систематическим изучением этой мало исследованной даже во французской литературе области театра.
>
> В Петербургской Публичной библиотеке Форегтеру посчастливилось найти богатейший материал по французскому народному театру 17-го и начала 18-го столетия. Обе пьесы первой программы «Каракатака и Каракатаке» и «Второй новый фарс Табарена» — относятся к этому периоду старого французского театра фарсеров и шарлатанов. <...>
>
> По замыслу руководителей, спектакли эти должны представлять из себя полную реставрацию структуры народных спектаклей. В случае удачного опыта, предложено перенести «представления» из закрытого помещения на площади, в толпу, на бульвары[340].

Опыт оказался удачным, однако рецензенты единодушно не советовали переносить эти спектакли из закрытого помещения на площадь:

> Этот живой, искрящийся, пестрый, как наряды его актеров, театр старой, едва вышедшей из средневековья Франции, театр «шарлатанов и фарсеров», очень близок по духу и внешней форме к своему молочному брату итальянской commedia dell'arte. То же постоянство главных типов, те же традиционные «маски» главных исполнителей, а главное, то же отсутствие литературного произведения, та же импровизация, то же общение актеров с аудиторией[341].

> Надо отдать должное дарованию молодого режиссера: ему все же удалось заполнить маленький театральный зал на 32 человека «Мастерской четырех масок» атмосферой шумливого действия и смеха. Я говорю не о первом номере программы («Второй новый фарс Табарена»), но о фарсе «Каракатака и Каракатаке». В художественном смысле здесь все удачно: и самая сцена с сукнами-ширмами, и синяя ее гармония, и звучные бубенцы, и выразительные до гротеска гримы актеров, и оживленность самой игры. <...>
>
> Но весь спектакль «Мастерской театра четырех масок» производит все же определенно келейное и «стилизаторское» впечатление. Это — искусство для немногих, для эрудитов и любителей, знающих латинский язык и умеющих «гутировать»[342] остроты прошлого; а этих острот (и довольно двусмысленных) в пьесе все же довольно много, и звучат они не с французским изяществом, а с откровенной честностью русского языка.

> И нужно быть очень увлекающимся театралом, чтобы думать, что этот старинный французский фарс может быть вынесен на современную русскую площадь и поднять эстетические вкусы русского народа. Мысль о том, чтобы внести веселое и бодрящее зрелище в народ, заслуживает сочувствия, но нельзя видеть исходную точку ее приложения в фарсе французского XVII века[343].

> <...> Несколько чуждый и изысканный театр, так хорошо умещающийся в уютной мастерской, не сможет без определенной ломки привлечь симпатии широкой публики. А спектакли пока так хорошо налажены, что менять что-либо просто жаль. Манера постановки одинаково уходит как от выдержанной до конца стилизации, так и от проникновения в старину сквозь дымку издерганной современности. Есть даже определенный уклон в сторону «переживаний», но это не вредит исключительной живости спектакля, а некоторые молодые актеры, как <М.А.> Терешкович, Акимов, <А.П.> Кторов, определенно поражают глубиной своего проникновения как в общую технику игры, так и в сущность новаторских стремлений[344].

> Первый спектакль, имевший вполне заслуженный успех, обнаружил в лице г. Фореггера очень неплохого режиссера, отдающегося своему трудному мастерству не только с запасом знаний, но и со всем пылом искренней влюбленности в этот причудливый мир старых масок. Неплохих результатов добились и исполнители. Правда, многим из них не хватало легкости, непосредственности и этой изощренной и как бы эксцентричной техники, требующей ритма быстрого и бурного, ибо то, что изображается в этих парадах, есть по существу своему гротеск и буффонада.
>
> Звонкие пощечины, откровенные шутки, резкие жесты, нарушение всякой театральной традиции в ее застывшем виде, вольное обращение со зрителями, которые втягиваются в представление, — вот что характерно для «народного балагана», воссоздать наиболее типические черты коего является задачей «Четырех масок». <...>
>
> То, что было нам показано в мастерской «Четырех масок», и то, что было нами с таким удовольствием принято, — отнюдь не может стать зрелищем для широких народных масс. <...> Если спектакли будут перенесены на бульвары или на площади — весь аромат их исчезнет. До народа не дойдут ни эти латинские остроты, ни самое содержание этих пьес[345].

С 24 июня 1918 года начались открытые спектакли в помещении мастерской[346]. Состоялось также выступление в кафе «Питтореск» (7 июля 1918)[347].

В августе 1918-го Фореггер уехал в Воронеж[348], где некоторое время занимался театральной и преподавательской деятельностью. Вскоре он вернулся в Москву и возобновил работы в мастерской, готовя к постановке «Мандрагору» Н. Макиавелли и «Матушку Гусыню» — пантомиму Ж.Б.Г. Дебюро[349]. Однако в октябре 1918-го работа была свернута[350] и мастерская прекратила существование.

## «Московский балаган»

В то же время обществом деятелей нового искусства, возникшим осенью 1918 года, был организован театр «Московский балаган», во главе которого стояли Н.М. Фореггер, художник А.А. Осмеркин и поэт В.В. Каменский. В задачу нового театра входило: «1) выявление всех достижений левого искусства в живописи, поэзии и драматическом искусстве, 2) искания в области народного балагана и 3) опыты по воссоединению искусства цирка и театра»[351]. Предполагались также диспуты и беседы по вопросам театра. К постановке готовились фарсы К. Майера «Пеликан и Помпонетти» и Ф. Поччи «Крокодилус и Персея», интермедии Сервантеса «Два болтуна» и «Саламанкская пещера», шуто-трагедия И.А. Крылова «Трумф» и др.

В основном «Московский балаган» продолжал направление «Четырех масок» в поисках новых театральных устоев. Открытие театра предполагалось 9 ноября 1918 года, однако из-за трудностей со своим помещением артистам приходилось выступать на чужих площадках: в Кинокульте (Камергерский пер., 1; быв. кафе «Десятая муза») (14 декабря 1918)[352], в «Красном Петухе» (быв. «Питтореск») (25 и 26 января 1919)[353], в помещении «Дома цирка» (Тверская, угол Б. Гнездниковского пер.) (22 февраля — 22 марта 1919)[354].

По-видимому, к деятельности «Московского балагана» следует отнести также апофеоз В. Каменского «Кузнецы коммунизма», поставленный 6 и 7 ноября 1918 года в обоих московских цирках и Доме цирка[355]. Сообщалось, что в этом представлении «сцена будет поделена на две части: в нижней — Кузнецы при старом режиме; в верхней — шествие освобожденных кузнецов в светлую страну социализма»[356]. При этом сама пьеса была «построена на принципах, родственных цирковому искусству»[357].

В то же время, выступая с докладами, Фореггер говорил о развитии театральности во время революции, о пробуждении в народе «стремления отеатралить жизнь, которое следует поддержать и влить в соответствующие рамки»[358]. Будучи одним из зачинателей «театрализации цирка», он не ставил грани между цирком и театром: элементы театра проникают в цирк, элементы цирка — в театр. В докладе «Возрождение цирка», прочитанном 17 февраля 1919 года в помещении Международного союза артистов цирка, Фореггер говорил о необходимости начать ломку в цирке. Он «призывал современных деятелей театра создать для арены тысячи изумительных пантомим и феерий, сильную и бодрую музыку, новый костюм, украсить обстановку, раскрашивать седла» и т.д. Он считал, что только деятели театра могут реформировать представление на арене[359]. Единственным оппонентом фореггеровскому театру-цирку выступил Мейерхольд. Он утверждал, что цирковым артистам нечему учиться ни у актеров, ни у режиссеров драмы, реформа должна сложиться внутри цирка усилиями самих цирковых артистов. «Если современному театру надо напитаться элементами акробатики, отсюда вовсе еще не следует, что надо сливать представление цирка и театра в зре-

лище нового типа, театра-цирка нет и его не должно быть, а должны быть сами по себе цирк и театр»[360]. При общности взглядов на необходимость реформы цирка, деятели левого театра расходились лишь в вопросе о путях реформирования.

Мейерхольд еще не возглавлял ТЕО Наркомпроса и не мог проводить свою линию административным путем. Попытка реформирования цирка, предпринятая осенью 1919 года секцией цирка при ТЕО Наркомпроса, воплощала линию Фореггера: отдельные цирковые номера уничтожались, и цирковое представление сводилось к единому действию[361]. В русле этой реформы Фореггер ставил на арене Второго московского госцирка (быв. Никитина) агитационное представление «Политическая карусель». В основу зрелища была положена пантомима И. Рукавишникова. Основным содержанием этого массового действа, в котором было занято около 60 цирковых артистов, являлась демонстрация силы, ловкости, бодрости и отваги[362]. Опыт Фореггера не был единственным. Вместе с ним в цирк пришли деятели других искусств, среди них балетмейстер К. Голейзовский, занявший впоследствии позиции «левого фронта» в области хореографии.

Волна «театрализации цирка» быстро откатилась, но не прошла бесследно. Цирковые приемы прочно вошли в последующие постановки левых театров; театр взял от цирка гораздо больше, чем цирк от театра.

Что касается «Московского балагана», то еще весной 1919-го из-за отсутствия помещения и финансовых трудностей театр прекратил свое существование.

## «Стенька Разин» В. Каменского

Свои представления о театре В. Каменский излагал еще осенью 1916 года во время гастролей на Кавказе. В Тифлисе он не без успеха выступал в цирке: «Облачившись в костюм Стеньки Разина, прочел, стоя на лошади, свои стихи из написанного им романа “Стенька Разин”»[363]. Этот же эксцентричный номер он повторил в московском цирке Саламонского (конец октября 1918): «Он появился верхом на коне, в оригинальном костюме (красный стихарь) и, остановив лошадь посреди арены, прочел “Сарынь на кичку” (из “Стеньки Разина”)»[364].

К тому времени представления В. Каменского о театре обрели вселенский масштаб. На ряде московских театральных диспутов, состоявшихся в середине ноября — начале декабря 1918 года, он мечтал «о театре на улице, о многотысячных толпах актеров и зрителей в одно и то же время»[365]. «Футуро-пролетарский театр должен, по мысли В. Каменского, охватить весь мир вообще, а в частности он предлагал отдать Москву — Таирову, Питер — Мейерхольду. Себе он настойчиво просил одну из московских улиц»[366].

На основе своего романа «Стенька Разин» В. Каменский создал одноименную пьесу, предложенную к октябрьским торжествам 1918 года ряду московских театров.

Вчера <3 октября 1918> в помещении Театральной секции МСРКД под председательством К. Малинина состоялось заседание театральной комиссии. После обмена мнений, в которых приняли участие О. Каменева, Е. Малиновская, А. Южин, А. Санин, В. Каменский, Н. Радин и др., — постановлено собраться сегодня заслушать пьесу В. Каменского «Стенька Разин»[367].

Чтение пьесы В. Каменским состоялось в театре Корш (4 октября 1918)[368].

Вчера в театре «Корш» поэт Василий Каменский читал пьесу «Стенька Разин». Изумительно красиво написанная, она произвела захватывающее впечатление на аудиторию, состоявшую главным образом из представителей московских театров, актеров, режиссеров и художников. Вопрос о постановке выяснится на заседании в понедельник <7 октября 1918> в Большом театре.

Постановка пьесы очень сложная, требует огромных затрат и большой труппы[369].

В тот же день, после чтения в театре Корш, В. Каменский вторично читал пьесу в Театре драмы и комедии[370], а на следующий день — в Театре военных организаций и в клубе Покровских казарм для красноармейцев[371]. Пресса сообщала, что «Стенька Разин» «принят в театрально-военных организациях для постановки в прифронтовой полосе и провинциальных городах. В Москве “Стенька Разин” пойдет в центральном красноармейском театре (“Колизей” на Чистых прудах), в районных театрах и, вероятно, в одном из больших драматических театров»[372].

В середине октября появилось новое сообщение:

На последнем заседании театральной комиссии по организации октябрьского праздника режиссерская коллегия остановилась на выборе Большого театра для постановки в нем новой пьесы «Стенька Разин» Василия Каменского. Постановку взяли на себя В. Сахновский и А. Зонов[373].

Однако уже через несколько дней местом постановки назывался не Большой театр, а Театр имени В.Ф. Комиссаржевской.

Театр имени В.Ф. Комиссаржевской приступил к напряженной работе над коллективным представлением в 9 картинах Василия Каменского «Стенька Разин». Репетируется пьеса утром, днем и вечером. Ставят пьесу В.Г. Сахновский и А.П. Зонов. <...>

Декорации пишет художник П.В. Кузнецов. Музыкальная часть, хоры, оркестр в руках А.Д. Кастальского и Н.Я. Брюсовой. Постановкой плясок и вообще всей балетной частью спектакля заведует <...> Касьян Голейзовский. <...> Для роли персидской царевны <...> приглашена А.Г. Коонен[374].

В отличие от «Мистерии-буфф», поставленной Мейерхольдом в Петрограде, режиссерская работа В. Сахновского над «Стенькой Разиным» была достаточно традиционна. По свидетельству критиков, этот

спектакль, сыгранный труппой Театра имени В.Ф. Комиссаржевской на сцене Введенского народного дома (6 и 7 ноября 1918)[375], имел огромный успех[376]. Повтор представления на сцене Драматического театра (21 ноября 1918) для Съезда женщин-работниц, по свидетельству репортеров, также прошел с большим успехом[377].

Согласно анонсам, этот спектакль планировалось показать в Советском, Замоскворецком и Новослободском народных домах, во Дворце рабочих (быв. «Яр»)[378]. Кроме того, сообщалось о предстоящих постановках «Стеньки Разина» в 11 городах (Пермь, Саратов, Коломна и др.)[379]. Особенно интересная постановка предполагалась в Калуге, в Советском городском театре, где спектакль «в футуристическом толковании» ставила группа артистов Камерного театра с Б. Фердинандовым и К. Эггертом во главе[380]. Сведений об этих постановках не найдено.

Кроме того, в конце ноября 1918-го готовилась постановка «Стеньки Разина» на арене московского цирка Никитиных. Сообщалось, что «действие будет разыгрываться одновременно на арене, на сцене, на сетке и под самым куполом. Роль Стеньки Разина исполнит артист цирка Дмитрий Альперов. Роль княжны поручена Родэ. Остальные роли будут исполнены цирковыми артистами и балетной школой К. Голейзовского»[381]. Каких-либо других сведений о работе над этой постановкой обнаружить не удалось.

Среди неосуществленных постановок к октябрьским торжествам следует также упомянуть пьесу Маяковского «Мистерия-буфф», которую режиссерская коллегия предложила поставить Таирову и Фореггеру[382]. Но ни в Камерном театре, ни в мастерской театра «Четырех масок» постановки не были осуществлены[383].

Через полгода представление В. Каменского «Стенька Разин» в постановке В.Г. Сахновского и А.П. Зонова было возобновлено в театре Дворца Октябрьской революции (сад «Эрмитаж») с новым актерским составом. Спектакли были организованы ТЕО Наркомпроса для красноармейцев и профессиональных организаций на летний сезон[384]. Спектакли начались 25 мая 1919 года и, чередуясь с концертами, продолжались до конца июня 1919 года. Согласно отзывам одних театральных критиков, пьеса была «разыграна дружно и интересно»[385]. Другие оценили игру нового актерского состава более критически[386]. К тому же художник П. Кузнецов открытым письмом заявил, что «снимает с себя ответственность за декоративную часть “Стеньки Разина”. <...> Декорации обветшали, часть бутафории исчезла совсем»[387]. Художник просил снять его имя с афиши.

В. Каменский к этому времени находился уже на Кавказе и не видел, во что превратилось написанное им представление.

## «Театральный октябрь»[388]

К середине 1919 года позиции левого театра в Москве были еще достаточно разрознены, слабы и весьма умеренны. Отдельные призывы критиков, например О. Литовского: «В театр необходимо немедленно

вдунуть огонь революции», «театр должен прославлять революцию»[389], — оставались пока только декларациями о намерениях. Пока еще в Москве не было режиссера, который мог бы немедленно воплотить эти лозунги в жизнь. Велись лишь словесные баталии на тему «Октябрь театра наступит ли?». Диспут с таким названием в ноябре 1919 года был устроен Цехом театральных постановщиков (А.Я. Таиров, А.П. Зонов, В.М. Бебутов, Н.М. Фореггер, П.В. Кузнецов, А.В. Лентулов, И.А. Малютин, А.А. Осмеркин, Г.Б. Якулов и др.)[390]. От имени этого цеха, объединявшего левых художников и режиссеров, А.П. Зонов, В.М. Бебутов, Н.М. Фореггер и Н.А. Ковалевский выработали манифест, призывавший к созданию истинного искусства театра:

> Мы хотим создать мастерские для изучения законов, управляющих Театром, открыть знаки, могущие обессмертить творчество актера, как обессмерчено творчество музыканта.
>
> Мы хотим создать армию молодых строителей Театра, уверенных в своей правоте и знании и твердых в своей вере.
>
> Мы хотим суровой искренности, которая бы разрушила все гнилые театры и на развалинах создала бы единый — истинный. <...>
>
> Мы зовем всех, у кого есть тоска и жажда по истинному Театру, к нам и знаем, что в тесном единении мы станем непобедимы и близко будет то время, когда на пылающих головешках театров-сараев возникнет светлый и радостный великий Храм Театра[391].

Призыв к консолидации новаторских сил, объявленный Цехом театральных постановщиков во имя разрушения «всех гнилых театров» и создания подлинного и истинного, оказался созвучен убеждениям редактора центрального органа РКП (б) «Правда» и члена Исполкома Коминтерна Н.И. Бухарина, заявившего тогда же: «Искусство наших дней должно быть революционным. <...> Старый театр нужно сломать. Кто не понимает этого, тот не понимает ничего»[392]. Среди «непонимающих» оказался глава Наркомпроса А.В. Луначарский, вступивший в полемику с Бухариным[393].

В целом сезон 1919/1920 года был лишь обсуждением идеи коренного переворота в театре и искусстве вообще. Новые постановки Камерного театра, показанные в этом сезоне («Адриенна Лекуврер» и «Принцесса Брамбилла»), хотя и преследовали в духе манифеста Цеха театральных постановщиков идею создания подлинной театральности[394], по своему содержанию на «театральный октябрь» не претендовали. Некоторые будущие приверженцы «театрального октября» еще за полгода до его официального провозглашения относились к этой идее чрезвычайно скептически. Так, на диспуте о «Рабоче-крестьянском театре и театре неореализма (Камерный театр)», состоявшемся 1 марта 1920 года в помещении Камерного театра, В. Шершеневич, назвав идеологов рабоче-крестьянского театра «контрреволюционерами», провозгласил: «Да здравствует Октябрь в искусстве». Критик М. Загорский, будущий приверженец «театрального октября», счел последний лозунг «дешевой

фразеологией» и «театральной демагогией»[395]. Сам же Шершеневич после провозглашения «театрального октября» Мейерхольдом немедленно стал в оппозицию.

Об «октябре в искусстве» говорила также Е. Херсонская на своем докладе «Марксист в роли художественного критика» в Доме печати (13 июня 1920). В ее трактовке «искусство должно стать органом пропаганды, с одной стороны, и, с другой, совершенно слиться с новыми формами производства, высшим типом индустрии. Здесь диктатура пролетариата так же неизбежна, как и в других областях жизни»[396]. Доклад вызвал много возражений, которые сводились в основном к отрицанию целесообразности такой диктатуры.

При всех разногласиях вопрос об «октябре искусств» к осени 1920 года превратился в животрепещущую проблему и уже обрел сторонников и противников.

С началом сезона 1920/1921 года разговоры о «театральном октябре» получили возможность реализации на практике. Приехавший из Новороссийска в Москву В. Мейерхольд 16 сентября 1920 года был назначен заведующим ТЕО Наркомпроса[397]. Для тех, кто не понимал смысла этого назначения, В. Бебутов объяснил: «Слова “Мейерхольд” и “Революция театра” — синонимы»[398].

Новый заведующий сразу взялся за дело. 11 октября 1920-го он изложил программу «театрального октября»:

> Вчера вновь назначенный заведующий театральным отделом тов. В.Э. Мейерхольд огласил в собрании заведующих подотделами и ответственных работников ТЕО первую («деловую») часть своей декларации.
>
> Даже в «деловой» части декларация резко порывает с предыдущей театральной политикой. Отныне ТЕО определенно координирует всю свою работу в сторону лозунгов коммунистической пропаганды. Всякого рода «культурнические» традиции должны быть отброшены.
>
> На место бесплодного теоретизирования лозунгом ТЕО становится практическая работа.
>
> Ареной деятельности ТЕО должна, наконец, стать вся театральная Россия. «У меня есть, — говорил тов. Мейерхольд, — армия — актеры, но нет командного состава — режиссеров, инструкторов, администраторов и т.д., которые скопились почему-то в Москве и Питере. Дело ТЕО — формировать эти действующие театральные кадры на местах. Мы стоим организационно перед вопросом об образовании театральных округов и, возможно, перед мобилизацией театральных деятелей. Во время войны — по-военному!».
>
> Центральное управление театром реорганизуется; проект декрета о реформе Центротеатра внесен в СНК. Что касается сектора раб<оче>-кр<естьянского> театра, являвшегося ранее органом борьбы против Центротеатра, то в настоящее время, когда весь ТЕО целиком становится «Р.-К.Т.», сектор теряет значение обособленного органа, и его работники привлекаются к ближайшему сотрудничеству с заведующим.

Таковы общие основания, положенные т. Мейерхольдом во главу угла начертанной им новой схемы организации ТЕО Наркомпроса. <...>

Курс на коммунизм и ориентация на провинцию — такова платформа первой, в сущности, советской театральной политики — знаменующая наступление октября в театре[399].

Через две недели (24 октября 1920) Мейерхольд выступил с докладом на 3-й губернской конференции Всерабиса. Излагая содержание его доклада, репортер подчеркивал: «Мейерхольд считает, что теперь необходимо провести принцип Октябрьской революции в театральное дело. Необходимо, чтобы театр жил настоящим днем и отвечал запросам и интересам современности»[400]. После прений конференция вынесла резолюцию, одобрявшую планы ТЕО Наркомпроса по реорганизации всего театрального дела республики[401].

До назначения Мейерхольда ТЕО Наркомпроса фактически был превращен в исполнительный орган при Центротеатре Наркомпроса, руководившем театральной жизнью страны и охранявшем все виды академических театров. 5 ноября 1920 года деятельность Центротеатра была приостановлена, и практическое руководство театрами РСФСР сосредоточилось в ТЕО Наркомпроса. Однако из ведомства ТЕО были исключены государственные академические театры Петрограда (Александринский, Михайловский, Мариинский) и Москвы (Большой, Малый, Художественный, Камерный и Детский). Луначарский объяснял это так: «Я могу поручить т. Мейерхольду разрушение старого плохого и создание нового хорошего. Но сохранение старого хорошего, притом живого и могущего по-своему развиваться в революционной атмосфере, я ему поручить не могу»[402].

Мейерхольд выступил за пролетарский самодеятельный театр против «старого» профессионального. Самодеятельный театр понимался как массовое народное действо, но при этом Мейерхольд заявил, что «массовые действа по типу Петербурга должны быть взяты под подозрение, так как в них слишком много муштры и мало живого творчества самих масс»[403].

Вместе с тем «театральный октябрь» входил составной частью в более широкую программу «Октября искусств», впервые провозглашенную еще в конце 1918 года на страницах газеты «Искусство коммуны» и вновь выдвинутую комфутами в начале 1921 года. По сути, лозунг «Октября искусств» являлся коммунистической интерпретацией одного из фундаментальных устремлений авангардистского движения, до революции определявшегося как «нигилистический бунт» против культуры, а в 1918—1919-м названного «революцией в искусстве». Лозунги «Октября искусств» гласили:

**Октябрь Искусств** — преодоление гипноза мнимых традиций, прикрывающих собою неприятие новых форм, вредную косность, а зачастую и вражду к принципам коммунистического строительства.

**Октябрь Искусств** — борьба с шаблонной узкой просветительной тенденцией, которая насильственно втягивает пролетариат в плен феодальной, крепостнической и буржуазной идеологии.

**Октябрь Искусств** устанавливает подлинно марксистский подход к искусству в области его производственных отношений.

**Октябрь Искусств** — это искание форм для вулканирующего содержания современности[404].

Таким образом, «Октябрь искусств» подразумевал революционное, злободневное, коммунистическое содержание, заключенное в формы левого искусства. Именно так трактовал его Маяковский, выступая на диспуте «Художник в современном театре» (3 января 1921): «Весь тот вулкан, взрыв, который принесла с собой Октябрьская революция, требует новых форм в искусстве. Да здравствует Октябрь в искусстве, который вышел под общим флагом футуризма и пройдет под флагом коммунизма»[405].

Идея «Октября искусств» явилась определяющей для многих художественных начинаний 1920-х годов.

## Театр РСФСР-1

«Деловая» часть «театрального октября» дополнялась творческой программой, которую Мейерхольд проводил в специально созданном для этой цели Театре РСФСР-1. На общем собрании труппы (31 октября 1920) Мейерхольд говорил о задачах театра.

— Не легко спаиваются разнообразные группы в театре, — сказал В.Э. Мейерхольд. — В данном случае перед нами именно эта задача органической спайки трех групп, образовавших «Театр Р.С.Ф.С.Р.»: группы бывш. «Нового» театра с В.М. Бебутовым во главе, группы «Вольного» театра и группы, перешедшей из ликвидированного Госпоказа[406]. Из этих групп необходимо образовать некий новый сплав. Я верю, что сплав этот сцементируется прочно. И вот почему: мы уже в стихии театрального октября. Элементы этой стихии независимо от того, захотят или не захотят поддаться ее влиянию члены вошедших групп, свяжут разрозненные устремления их в гармоничное целое. <...>

По нашему фронту уже начинают равняться и другие московские театры. Мы имеем точные сведения, что театры Корша и Незлобина в спешном порядке перестраивают ныне свои ряды.

Наш профтеатр должен принять новый вид. Три задачи стоят перед ним: выработать и создать в процессе работы новый революционный репертуар, повести решительную борьбу с так называемой халтурой, разъедающей театральный организм, и не менее решительную борьбу с тарифной вакханалией <...>.

Художественный совет «Театра Р.С.Ф.С.Р.» выработал программу репертуарную, составившуюся из «Зорь» — Верхарна, «Мистерии-буфф» —

Вл. Маяковского, «Гамлета» — Шекспира, «Екатерины Великой» — Б. Шоу, «Златоглава» — П. Клоделя и «Женщин в народном собрании» — Аристофана. Но поскольку все это литература, пусть она спокойно пребывает в библиотеках и государственных книгохранилищах. Нам нужны будут сценарии, и мы будем часто пользоваться даже классическими произведениями, как канвой для наших сценических построений. На путь переделок мы вступаем без страха и полные уверенности в необходимости этого. Возможно, что переделки будут совершать совместно с труппой театра, и очень жаль, что вы, работники театра, не оказали мне и В.М. Бебутову содействия в переделке «Зорь», так как эта совместная работа с труппой над текстом входит в основную нашу задачу. Возможно, что в процессе этой совместной работы и будет осуществлен тот принцип импровизации, о котором так много говорят теперь и который действительно может явиться весьма плодотворным.

И еще одна большая задача стоит перед современным театром. Должна быть в корне изменена психология актера. <...> Никаких пауз, психологии и «переживаний» на сцене и в процессе выработки роли. Вот наше правило. Много света, радости, грандиозности и заражаемости, легкое творчество, вовлечение публики в действие и коллективный процесс создания спектакля — вот наша театральная программа. И это не техника, отнюдь нет. И ошибается т. Керженцев, когда в своей книге «Творческий театр» пишет о том, что Вс. Мейерхольд, вводя просцениум, заботится лишь о чисто технической реформе театра. Для меня просцениум никак не техника, а именно тот первый шаг к слиянию сцены со зрительным залом, о котором мечтает сам т. Керженцев. Именно сюда, к этому слиянию участников действия со всеми зрителями, было обращено мое внимание при создании просцениума, и для меня это было лишь первым шагом к вынесению театра из душных узких театральных коробок на широкую площадь.

Вот те задачи, которые стоят перед современным театром и в частности перед вами, если вы хотите быть участниками и активными творцами нашей великой и грандиозной эпохи.

Речь В.Э. Мейерхольда была покрыта восторженными аплодисментами всех участников собрания[407].

Первой постановкой Театра РСФСР-1 стала переделанная пьеса Э. Верхарна «Зори», премьера которой состоялась 7 ноября 1920 года. Это был спектакль-митинг.

В речи перед премьерой А.В. Луначарский, в частности, сказал: «Я принципиально одобряю и стою за метод переделки пьес и приспособления их к нашей действительности. Никакой авторской собственности мы не признаем и руководствуемся при переделках единственно важным и нужным — менять к лучшему, а не к худшему»[408]. Со своей стороны, В. Мейерхольд считал, что совсем не обязательно показывать внутренний мир персонажей, незачем играть переживания героев, главное — разжечь революционность зала. Для этой цели декорации спектакля были сделаны беспредметными. Художник В. Дмитриев построил на сцене условную конструкцию (по мнению В. Шкловского — контррельеф)[409],

а над ней повесил две желтые треугольные плоскости и железный конус. Лучами от пола к колосникам были натянуты канаты. На заднем плане сияли окружности: красная и золотая. Красно-коричневый занавес был расписан в кубистической манере[410]. Рампа отсутствовала; сцена и зал были соединены. Прямо в публику подсаживались актеры-«зажигалки», организаторы реакций зала. По ходу спектакля со сцены и с галерки разбрасывались прокламации[411].

Один из откликов на премьеру в «Известиях ВЦИК» гласил:

> Это был радостный, волнующий спектакль. Переделанная тт. Мейерхольдом и Бебутовым трагедия Верхарна имела у собравшейся рабоче-крестьянской аудитории шумный успех. Интернационал последнего акта был с большим подъемом подхвачен всем залом. <...>
>
> Несомненно, что постановка имеет большое агитационное значение и что она является первым опытом активного вовлечения зрителя в театральное действие[412].

Однако на следующий день в «Правде» появилась статья Н. Крупской, возглавлявшей тогда Главполитпросвет. Она выступила против переделки пьесы и приспособления ее к российской действительности. «Чудесная сказка, — по ее мнению, — превратилась в пошлый фарс»[413]. Н. Крупская считала, что надо восстановить текст Верхарна. На это ей со страниц органа ТЕО Наркомпроса «Вестник театра» возражал критик В.И. Блюм (под псевдонимом Тис). Он объяснял, что восстановить текст Верхарна «немыслимо, — потому что тогда "Зори" окажутся пьесой контрреволюционной»[414], прославляющей уже меньшевизм, а не большевизм. Свое недоумение по поводу статьи Крупской высказал также сопостановщик спектакля В. Бебутов[415].

Мнения остальных критиков сгруппировались между этими двумя полярными рецензиями. Театральный критик М. Загорский утверждал, что спектакль «удивителен и необычаен вопреки всем его недостаткам».

> <...> Перед нами не только пьеса, не только спектакль, а нечто значительно большее и нечто совершенно новое и своеобразное, не укладывающееся в обычные театральные термины. <...> Товарищи постановщики все еще пребывают в приятном заблуждении, что они имеют дело с «Зорями» Верхарна, приспособленными и приближенными ими несколько к революционной нашей действительности. Явное авторское заблуждение. Я утверждаю противное: отбросьте ту литературу, специфически верхарновскую, преисполненную значительной доли риторики, которая все еще осталась в переделке в монологах Эреньена и в прорицаниях Пророка, и вы увидите: перед вами схема сценария любого современного пролетарского революционного произведения, со всеми его особенностями и вопиющими недостатками. Не этим ли объясняется тот налет митингования, который лежит на всем спектакле, те поразительные прорывы в ходе сценического действия, хаотичность и беспорядочность в развитии интриги, сумбурность, запутанность и неясность всего эпизода со стачкой рабочих

и восстанием на Авентине, раздвоение симпатий зрителя между Эреньеном и его противником Эно, убивающее всякую возможность целостного реагирования зрителей и вовлечения их в действие, и вообще все то несоответствие слов с тем пафосом и эмоцией, которые вложены в них постановщиками и которое является одним из характернейших признаков нашего современного революционного литературного творчества. И все же, а может быть и потому, в результате перед нами некое театральное событие. Театрализуйте сегодня текст пьес Вермишева, Карпинского, Татьяны Майской, Никиты Тверского и сотни им подобных, как вчера вы это сделали с текстом Верхарна, вложите его в найденную в данном случае сценическую форму, и завтра же перед зрителями «театра Р.С.Ф.С.Р.» предстанет тот же удивительнейший спектакль со всеми его особенностями и эмоциями.

Да, все так же будет необычайно, торжественно и поразительно. <...> Все так же сбежит со сцены в зрительный зал взволнованный противник всякого компромисса и соглашательства и обратится к зрителям с протестом против того или иного героя пьесы, и все так же зритель поразится не словам его, а той разительной четкости, той грубоватой, но животно-темпераментной силе, с какой явлен на театре этот проповедник кровавой гражданской войны. <...>

Вот в этой-то особенности спектакля «Зорь» я и вижу все его значение, делающее его неким событием в нашей театральной действительности. Найден как бы секрет театрального оживления словесно-мертвых пьес, до сих пор пропадавших для современного театра из-за их абсолютной беспомощности.

И мне кажется, что секрет этот может быть словесно выражен так: со сцены прямо в глаза зрителей смотрит сама современность, не в мелочности и раздробленности, а в глуби и величайшей значимости ее пафоса, эмоции и стремительной приподнятости ее чувств и устремлений. То, чего мы все жаждали и о чем тосковали: найти наше время в искусстве, почувствовать его ритм, прикоснуться к его учащенному пульсу и найти себя в целостном искусстве театра — все это дал этот спектакль. *Помимо* слов, *над ними* как бы пронесся дух революции, и только слепые и омертвевшие люди не узнали его[416].

Все же цели, поставленные режиссерами, были достигнуты не полностью. Даже доброжелательные критики отмечали, что публика не вовлекается в действие, несмотря на все усилия режиссеров. В. Шкловский прямо заявлял: «...публика бастует. В любом митинге она ведет себя оживленнее»[417]. О том же говорил П. Керженцев. Причины он усматривал в «недостатках самой пьесы, которая не приняла нужного вида даже и после переделки». Керженцев советовал постановщикам, «не останавливаясь на полдороги, довершить переделку пьесы <...>, чтобы придать ей характер психически близкий к современному зрителю»[418].

Мейерхольд и Бебутов прислушались к этому совету. Однако прежде чем приступить к переработке текста, они опробовали другой способ придать спектаклю новый эмоциональный заряд. Очевидец описывал:

В «Театре Р.С.Ф.С.Р.» в четверг, 18 ноября <1920>, был произведен первый опыт введения в пьесу «злободневного» содержания. В текст сценария «Зорь», шедших в этот вечер в театре, в 5-й картине, появляющийся по ходу действия разведчик, прежде чем начать свою реплику, обратился к герою пьесы Эреньену со словами: «То, о чем я должен вам рассказать, бледнеет пред теми гигантскими событиями, которые разыгрались на театре военных действий в Крыму». И разведчик прочел изумительное по своей силе и содержанию сообщение т. Смилга[419] от 13 ноября <1920> с южного фронта: «Штурм Крымских перешейков», в котором говорится о той страшной цене и изумительном геройстве, которыми была достигнута победа над Врангелем, и разгром последней опоры реакции.

Впечатление, произведенное на переполнившую зал публику этим сообщением, было огромно. Введенное в ход сценического действия, совпадающее со всем героическим революционным характером всего спектакля и его пафосом современности, это сообщение было принято аудиторией как кульминационный пункт, наивысшая точка в развитии всего сценария «Зорь», и было встречено сначала насторожившимся ожиданием, а затем бурными аплодисментами. Необычайное сообщение «разведчика» несколько раз прерывалось аплодисментами взволнованного зрительного зала.

По окончании сообщения откуда-то сверху раздалось пение: «Вы жертвою пали...». Публика встает со своих мест и в глубоком молчании слушает.

После этого «разведчик» продолжал свой рассказ, связанный с дальнейшим ходом сценического действия. И что изумительнее всего: никакого перерыва или ощущения чего-то извне привнесенного в ход действия никем из зрителей не почувствовалось.

Так был осуществлен первый опыт внесения военной сводки и военных сообщений в спектакль «Театра Р.С.Ф.С.Р.»[420].

Опыт удался, и в дальнейшем это выступление повторялось в каждом спектакле. Только завершалось оно уже не траурным маршем: «Зрительный зал и все артисты с большим волнением покрывают в общем подъеме последние слова разведчика единодушным “Интернационалом”. Пьеса, не прерываясь, идет дальше»[421]. С. Радлов, считавший в целом постановку «Зорь» неудачной, тем не менее признался: «<...> телеграмма Смилги — самое живое и волнующее место спектакля — все это убедило меня, что здесь суровое “сегодня в театре”, а не пышное, но закатившееся вчера»[422]. М. Шагинян упоминала, что в спектакле также «читались настоящие декреты нашего правительства, пелся настоящий наш Интернационал, подхватываемый залом, и актеры сновали между зрителями, возникая из массы и растворяясь в массе»[423].

Постановка «Зорь», ломавшая, по мнению критиков, «многие постановочные и декорационные традиции»[424], стала событием театральной жизни. Обсуждению этого спектакля был посвящен специальный диспут, прошедший 22 ноября 1920 в Театре РСФСР-1 при переполненном зрительном зале:

*Речь т. Бассалыго*

Председательствовавший на беседе т. Бассалыго предложил собравшимся высказаться по следующим вопросам:

Чем должен явиться театр для современности, — театром игры или театром революционной пропаганды? Чем является данная постановка «Зорь» и к какому типу театра она относится? И не является ли она синтезом этих двух типов театра?

Поскольку данная постановка является первой революционной постановкой в данный момент, поскольку т. Мейерхольдом постановка «Зорь» проводится под знаком театрального октября, постольку эта беседа должна ответить на вопрос: действительно ли отныне поднимается высоко великое знамя театрального октября и действительно ли наш современный театр хочет жить в общем темпе со всем революционизирующимся миром, или же театральное дело будет и впредь маленьким «кисленьким» делом, каким оно было до сих пор в России и во всем мире?

*Выступления из публики*

Т. Громов. По моему мнению, театр вообще должен отвечать потребности не игры, а агитации, пропаганды и культурно-просветительной работы. Нет сомнения, что пьеса «Зори» созвучна нашей социальной революции, потому что ряд лиц из этой пьесы бросает лозунги, которые бросали вожди революции в начале октябрьского переворота. Постановка «Зорь» является интересной, важной и трудной. Но она не для тех лиц, для которых, очевидно, предназначался этот спектакль, т.к. она доступна лишь для театралов, профессионалов, режиссеров и литераторов. До массы же эта пьеса в этой постановке не дошла и не могла дойти. В ней даны стилизованные декорации, вернее, намеки на них, которые не дают представления ни о времени, ни о действии и эпохе, в которых протекает действие пьесы. Вкрапление в пьесу эпизодов из современности ведет к утрате художественности и цельности спектакля. В постановке совершенно не передано движение, динамика, которыми переполнена пьеса у Верхарна. Попытка вовлечь публику в действие не удалась <...>.

Т. Шур. Поэма Верхарна так искажена театром, что не может быть и речи о том, чтобы все прекрасные образы Верхарна могли взволновать зрителя. Т.т. Мейерхольд и Бебутов думают, что семью человеками из оркестры они заразят весь театр. Но это ошибка, т.к. публика сидит совершенно безучастно. Никакие полумеры и поправки не могут помочь исправить эту постановку. Нужно прекрасную героическую поэму «Зори» передать для постановки в другой театр, который сумеет как следует поставить ее.

С мест: — Правильно. — Какой театр? — Коршу! (смех).

Т. Шур. Здесь спрашивают, в какой театр и смеются, что Коршу. Смеются над реализмом. Но мы, простые люди, не можем понять новаторов и их требований. Мы знаем, что есть такой театр, что он был гордостью и славой России, который и теперь сумеет поставить «Зори». Это Московский Художественный театр (смех и аплодисменты).

Т. Брик. Если публика, обыватель, а может быть, и не обыватель чего-нибудь не понимает, то это не значит, что это плохо. Пьеса «Зори» Верхарна отнюдь не прекрасная пьеса, а пьеса очень плохая во всех отношениях. Пьеса риторична, стихи скверные, а в русском переводе еще хуже. В политическом отношении прославляется меньшевизм, а не большевизм. Вот почему несомненно право режиссеров на переделку этой пьесы. Вряд ли какой бы то ни было театр мог поставить эту пьесу. Но все это от литературы. А что же от театра? Что внесено нового режиссерами в области театральной<?> Это новое, безусловно, имеется и заключается в попытке перешагнуть через рампу. Театр хочет показать, что в конце концов артист и зритель не люди с разных планет, а люди, имеющие общие интересы. Некоторый неуспех этой попытки объясняется тем, что пьеса плоха и далека в конце концов от современности. Но важно то, что театр вышел из тупика, из сценической коробки, из разделения артистов и зрителей, и пытается создать единое действие, единое воодушевление, в котором будут участвовать актеры и зрители.

Т. Телалов. «Зори» невозможно поставить в бытовых тонах, как поставил бы пьесу Художественный театр. Но невозможно ставить эту пьесу и в тех тонах, в каких она поставлена в «Театре Р.С.Ф.С.Р.». Я ждал, что здесь действительно произойдет соединение сцены через артистов с публикой, но этого не случилось. Зрители не поняли ничего из спектакля. Двадцать минут я смотрел на занавес и хотел себе объяснить, что это значит, но не мог. Далее я смотрел на эти круглые, висящие доски, хотел понять, какие идеи они воплощают, и опять ничего не понял. А потому мне остались чужими все эти люди, которые двигались на сцене, и мне казалось, что все, что там происходило, не принадлежит нашему миру, недоступно нашему пониманию. Только в конце пьесы, когда вынесли знамена с лозунгами, запели Интернационал, стало светло на душе, но этого я не отношу к постановке пьесы, так как все это мы сами создали, и это из текущей жизни. Если так чувствую я, человек интеллигентный, то что же должна чувствовать вся остальная масса, на которую рассчитан спектакль? Нам нужны продукты общего потребления, а не продукты, которые являются достоянием только известного литературного течения и доступны только некоторым.

Т. Марголин[425]. Мне кажется, это стало штампом, что можно менять текст автора. Пьеса «Зори» насыщена бесконечным энтузиазмом. Скажите, кто из вас, из бывших на этом спектакле, кто из вас был исполнен порывов. (смех — я — я — я...) — Когда я смотрел этот спектакль, мне было холодно бесконечно, потому что в нем не было той крови, которая должна быть в «Зорях» Верхарна. <...> Если вы хотите массового действия, нужно дать кровь и энтузиазм. Если этого нет, то вы не зажжете никакими молодыми людьми в орхестре толпы. Если вы подчеркиваете митинговую сторону в пьесе, то это удачно. Напротив, — нужно митинговое произведение переделать в театральное произведение. Театр «Зори» должен быть театром современности, в нем должна быть подлинная кровь, подлинная революция, а здесь только собрано несколько режиссеров, которые не дают еще театра, который мы ждем и в который верим.

Т. Мгебров. Мне кажется, что жестокая критика предыдущих ораторов ничего не дала нам, кроме того, что она показала, до какой степени зритель находится в плену у того театра, который до сих пор был господствующим и который подносит все вещи и все представления в разжеванном виде. Такой театр предполагает, что в зрительном зале сидит человек, не шевелящий своими мозгами и своим творческим воображением. Но когда мы подходим к пьесе, чтобы поднять нашу волю, творческую фантазию, наш революционный порыв к созиданию и творчеству новой грядущей жизни и делаем это для того зрителя, который творит величайшую революцию на земле, неужели же нужно такое подчеркивание и натурализм в костюмах и декорациях, чтобы наш зритель почувствовал внутренний смысл того, что свершается у нас здесь на сцене? Я, как актер, участвующий в этой пьесе, свидетельствую о том, что какой-то ток общения все время существует между нами и зрительным залом, что зритель воспринимает эту пьесу и что температура в зрительном зале крайне насыщена. Если зрители не потирают руки, то это еще не значит, что они не воспринимают. Они еще не нашли слов, потому что не привыкли к таким спектаклям. Когда говорят о пролетарской аудитории, становятся на путь культурно-просветительной работы в театре; когда же мы поймем, что искусству нужно не просвещение, что искусство должно поражать, что искусство должно творчески действовать на зрителя, пробуждая его революционную волю к творчеству? К нам приходили простые красноармейские зрители и говорили: «Странно, непонятно, но что-то чувствуется, но только вот, слов не найдешь». Постановка, которую дали нам тт. Мейерхольд и Бебутов, выводит нас на единственно верный путь, сливающий актеров и зрителей в общем порыве энтузиазма, для которого театр создан и без которого театр не может существовать. И если этот порыв не проявил себя в должной степени на спектакле «Зорь», то отнесем это на счет того, что мы не привыкли, сидя в театре, участвовать в спектакле, будить свою творческую фантазию, привыкли сидеть смирнехонько и быть благодарными за то, что нам преподнесли хорошо переваренное кушанье. Наш новый зритель существует, и в конце концов рядом постановок мы вас убедим, что нам не нужны писаные декорации, пред которыми человек кажется смешным. Наши декорации из дерева и железа разве не напоминают нечто вроде города, и около них, поверьте, актеру легче играть. Ряд подобных спектаклей сорвет публику с места, и это уже будет рождение нового театра. Внести в старую, хотя и прекрасную пьесу нашу сегодняшнюю песню, это наше несомненное право. Слова Верхарна устарели, и мы внесли в <спектакль> наши сегодняшние песни и нашу сегодняшнюю борьбу.

### *Речь т. Маяковского*[426]

Товарищи, здесь уже изругали постановку «Зорь» футуристической чепухой, и, вступая на этот скользкий путь, я мог бы вас назвать обывателями. Вы возмущались против якобы футуристической постановки и говорите, что она вам ничего не дает, что вы должны долго думать, что такое на сцене происходит. Вы забываете, что кроме футуристической

декорации в театре есть и декорация реалистическая. Вы не обратили внимания на эти реалистические шедевры, которые декорируют весь остальной театр. Но, почему эти яйца с вбитыми туда иголками от ежа, почему этот реализм — хорошее искусство? Говорят, что постановка дрянь. Хорошо, постановка очень скверная. Я видел замечательную постановку «Благовещение», безукоризненную с точки зрения подобранности штиблета к каждому пальцу. Но сколько бы спектаклей на тему о воскрешении детей путем божественной силы ни ставить, все равно это будет ерунда. Что же для нас ценно в этом театре? Конечно, не то, что они достигли. Спросите у самого тов. Мейерхольда, он не скажет: «Вот, товарищи, “Зори” я поставил, а теперь умру, а вы по России развозите». Ценность этого театра в том, что он в противовес всем от старой декорации перешел к новому. Это первое колоссальное достижение этого театра. Да, нужно переломать этот глупый барьер и нужно, чтобы и публика, и актеры играли. Но, товарищи, в каком же театре можно сделать это? Представьте себе, что в Художественном театре все эти дяди Вани, тети Мани сломали перегородку и вместе с околоточными пошли с пением «Интернационала» по улицам города. Что из этого получится? Театр Р.С.Ф.С.Р. вступил на исключительно правильный путь. Он понимает, что вне современности театр существовать не может. Это не значит, что мы должны выкрикивать с этих театральных подмостков какие-то лозунги, но, чтобы все, что делается в этом театре, было бы родное нам. Нет такой пьесы, которая не становилась бы для вас старой через неделю-две, не говоря о такой ветхой вещи, как пьеса Верхарна. Вам известно, как окончил свои дни Верхарн: он стал милитаристом и даже в некоторых своих вещах антисемитом. Что же, мы из уважения к покойному будем оставлять это, если хотим иметь революционный текст? Мы разрушили столько вещей, что же нам церемониться с такой маленькой вещью, как «Зори» Верхарна? Ломать, революционизировать все, что есть ветхого, старого в театре, наш долг, и если первая постановка была неудачна с точки зрения статической, с точки зрения перевозки в провинцию, то, несомненно, мы должны крикнуть этой пьесе: да здравствует она, как первая революционная тенденция в театре!

*Речь т. Луначарского*

Товарищи, я буду говорить для друзей революционного театра, потому что убеждать тех, кто не хочет считаться с огромностью потребностей нового времени в том, чтобы иметь свой театр, не стоит, а для нас, друзей революционного театра, важно в наших собственных первых шагах разбираться подробно и ясно. Здесь мы можем сделать ошибки, которые могут иметь если не роковые последствия, то все-таки быть вредными.

Я здесь совсем не буду касаться, насколько подходяща сама пьеса, я выскажусь об этом, может быть, печатно. Оратор, который говорил до меня, подошел к самому существенному вопросу: совместимо ли и нужно ли стараться совместить митинг и театр? Вероятно, в России мало людей, которые так часто митингуют, как я, и я считаюсь знатоком и мастером этого дела, по крайней мере, партия меня считает одним из хороших ми-

тингистов. И я скажу: митинг надоел настолько, что тащить его на сцену не нужно. Чем ближе будет сцена к митингу, тем меньше она будет иметь действия. Публика, и в особенности нужная нам публика, от этого отвернется. Вот почему такая агитация в театре не может быть правильной, театр не может быть митингом и не должен быть по той причине, что это уже устарело. Но, товарищи, театр бесконечно могучее, чем митинг. Театр есть искусство синтетическое, он берет все самые эффектные движения, танцевальные, все тембры человеческих голосов, театр танцует, поет на меняющихся цветных тонах при помощи той же вашей фантазии. <...> Может ли быть театр революционным? Конечно, может, но он может в то же время оставаться художественным. Он должен понять, что ему нужно идти не на задворках революции, не заниматься общей агитацией, когда мы перестаем заниматься ею, а поставить перед собой проблему нового отношения нашего к человеческой природе, к человеческому прошлому, нового отношения к брату, к женщине, к будущему, к внукам, к детям. Все у нас по-иному, мы иначе должны любить и ненавидеть. Вот гигантское содержание, которое мы можем интеллектуальным образом осилить, с которым мы должны сжиться. Тов. Маяковский говорит: пророк нам не нужен. Нет, нам нужен пророк, который открывал бы нам глаза, чтобы трепетало наше сердце. Театр должен учить нас жить. Это значит, что мы сами себя учим жить, потому что каждый новый драматург, актер это есть выходец от вас, и нужно, чтобы все возвращалось вам после того, как оно суммировано.

<...> Но, товарищи, рядом с театром пролетарским шли молодые художники, ведущие борьбу против старых художников. Нет оснований считать, что до революции левые художники были левее правых. Среди этих правых были заслуженные революционеры, а среди новых могли быть империалисты. Но нужно сказать, что с левыми новыми стремлениями входили в жизнь люди, не успевшие устроить свою карьеру, и естественно, что стариков революция била сильнее, а перед новыми открывала большие горизонты. Оказалось, что они могли приспособиться к этому делу, и у нас шла чрезвычайно живая работа среди этих левых. Не будучи ни одной минуты их врагом, я должен констатировать, что их пролетариат и крестьянство не поняли. Мы давали им декорировать города и деревни, но это вызывало или глухой ропот, или страшный протест. Действительно, глубины душевных переживаний, порыва у этих людей не было. Нельзя навязывать пролетариату бессодержательные формы, якобы имеющие декоративный характер. У пролетариата гигантское содержание, которое накипает у него в душе. Что же могут ему дать эти внешние формы, которые представляют простую комбинацию красок? С ними можно строить орнаменты, на которых бы отдыхали глаза, но не театр.

Каковы же задачи этого театра? Даже при выборе пьесы вы выбрали такую, которая напоминает митинг, в ней имеются ораторы и народ, и сколько бы ни снимали при этом рампу, тут все-таки глубокого впечатления не создается. Почему рабочие и красноармейцы не орут и не лезут на стенку? Они говорят: я себя слишком уважаю, ты комедиант и ломайся, а я не комедиант, посижу и папироску закурю. Это фальшивый митинг, и

масса на него не отзовется, то, что делается на сцене, должно быть содержательно, должно быть настоящим действием, должна быть фабула, захватывающий роман, развитие живых отношений, чтобы, как в зеркале, отражалась жизнь, пусть она будет преломлена, но чтобы зритель увлекался, как когда читал роман, ибо мастера, которые могли увлекать, знали, что именно фабула, развитие определенных событий, завлекает больше всего. Нужны не вещатели каких-то идей, а живые люди. Не какой-нибудь Иван Иванович или Петр Петрович, но типы конкретные, индивидуальные и оригинальные, но в них должны отражаться черты многих и многих. Если же все сводится к речам, то это в конце концов не дает театрального спектакля.

Вторая ошибка заключалась в некоторых условностях декорации. Не скомпрометировать бы нам этим революционного театра. Конечно, не нужно давать непременно сочетания коричневого и красного, как говорил тов. Маяковский, но, если бы это был просто красный занавес, это было бы гораздо лучше. Тов. Мгебров говорит, что эти канаты, это дерево напоминают ему город, но нам это не напоминает ничего. Ко мне приходили рабочие и спрашивали, что это значит? Я им говорил, и, когда вы говорите, это как будто бы так, но на самом деле это ничего. Тов. Мгебров говорит, что вот эта вещь, которая летит, указывает на движение в городе, и вы говорите, что зрители не понимают, потому, что они обыватели, а не художники. Я же говорю, что они не понимают именно потому, что они художники, они не испорчены трафаретом, как вы, товарищи. Футуризм отстал, он уже смердит. Я согласен, что он только три дня в гробу, но он уже смердит, и не нужно искать какого-то Пикассо для пролетария. Вы говорите, что они в плену у старого театра, но они ведь мало его видели. Это вы в плену у парижских кафе.

Нужно искать для революционного театра громаднейшей убедительности и выразительности при простоте эффектов, а что касается пьес, они должны быть новыми по содержанию, должны вырабатывать новую этику, новые основы жизни, которые выдвигаются, новые проблемы. Если вы спросите, удачен или неудачен этот спектакль, я скажу, что удачен. Да, это фальшивый митинг, но все-таки этот спектакль удачен. Во всем подходе чувствуется, что они ищут души зрителя, что они убеждены в том, что несут с собой что-то новое и ценное. Целый ряд отдельных моментов, причем я ни с чем, в частности, не согласился, меня порадовал, тут все-таки чувствуется желание нового. Я убежден заранее, я допускаю, что тут будут ошибки, но это действительно реальный, настоящий шаг вперед. Можно не соглашаться со всем по частям, с общей конструкцией спектакля, но нужно сказать, что сделан новый смелый революционный акт и проявлено настоящее искание нового, яркого, и, несмотря на переделку риторики Верхарна и на вычурность футуристических элементов, в постановке часто вспыхивало настоящее настроение, подлинное чувство, и чувствовалось, что творится жизнь, что это первый, может быть, косолапый шаг, но что это событие большой важности. Мы должны взвесить это на своих весах и решить, что тут правильно, что неправильно. Что касается меня, этот театр доставил мне много радости <...>, и я не могу не поздравить всех, ставив-

ших этот спектакль, ибо имена их будут записаны, как завоевателей новой области нового пролетарского революционного театра. (Продолжительные аплодисменты.)

*Речь Вс. Мейерхольда*

Еще не все ораторы высказались, но я могу сказать, что все, что было сказано, и все, что будет еще сказано, все это дает мне право поблагодарить присутствующих за то, что они помогают нам продолжать начатый нами путь. <...> Я думаю, что мы, работая в очень быстром темпе, не раз будем ошибаться, но мы не ошибемся в том смысле, что построим наш театр в полном контакте с современностью, и мы, привлекая к себе кубистов, не ошибаемся, потому что нам нужно показать фон, который напоминал бы тот фон, на котором завтра будет разыгрываться действие. Современный театр хочет выйти на открытый воздух. Мы хотим, чтобы нашим фоном было или железная труба, или море, или что-то, построенное новым человечеством. Я не буду входить в оценку этого фона, но я говорю, что этот фон удобен нам, насколько он выводит нас из старого театра. Сегодня нам предлагали отнять у нас этот спектакль и передать другому театру. Да здравствует театр РСФСР, который заставит другие театры поставить не «Мадам Анго», не ростановскую дребедень, а другие вещи. Мы с удовольствием отдадим «Зори» Верхарна Художественному театру, и пусть они пересмотрят свой репертуар. Если они скажут, что им нужно переменить свой репертуар, мы отдадим им эту пьесу, займемся другой работой и постараемся еще более ввести кубистов, супрематистов, еще более разломать рампу. Может быть, мы повесим здесь трапеции и постараемся заставить наших акробатов так работать, чтобы вся сущность нашего революционного театра через тело акробата напоминала нам, что мы веселимся, потому что мы боремся. Я согласен, пусть митинг, пусть монологи никуда не годятся, но меня радует, что у нас есть свой зритель, который говорит нам: это наш театр. <...> Более всего в пассивности зрителя повинен Московский Художественный театр, который держал его в плену. Он не позволял зрителям даже аплодировать, когда волна энтузиазма требовала этих аплодисментов[427]. Спектакль должен быть радостным, волнующе действующим на публику. (Продолжительные аплодисменты.)

*Речь т. Гана*

Товарищи, я являюсь самым несчастным оратором. Мне не удается ответить Луначарскому так, чтобы он меня слышал. Дело в том, товарищи, что постановка «Зорь» велика тем, что она ударила прежде всего по косности не только обывателей, но и самих коммунистов, которые до сих пор не высказывали своего отношения к тому искусству, которое фигурировало перед ними в течение трех лет. Мы знаем, что достаточно высказалась по этому поводу Крупская, высказался Луначарский, который сказал, что все-таки что-то ему понятно было, что заложено тут что-то новое. Но он сказал и что-то неприятное, он повел борьбу против театра, который

хотел действительно стать театром современным. Он отбросил всякие подходы; он заставил актера действовать, а не фиглярничать. Луначарский говорит, что параллельно с революцией пролетариата создавалась и революция художников, то есть футуристов, но от того, что они создавали, пролетариат отвернулся. Дело в том, что все, начиная от Громова и кончая Луначарским, все берут на себя роль адвокатов пролетариата. Речь идет о самом пролетариате, чтобы при его участии, вовлекая его сюда, создать новые формы. Ведь мы действуем на фоне индустрии, вся техника человека, вся его мысль организуется главным образом индустриально, и это дало тот фон и те декорации, которые здесь были. Почему театр не перекинулся в зрительный зал, потому что у Мейерхольда и Бебутова не хватило режиссерских способностей? Нет, потому что публика оказалась косной. Публика еще не подготовлена к тому, чтобы добавить элемент, который не может дать ей сцена. Но театр поднял свое знамя. Теперь нужно поднять второе знамя: в публике нужно создать коллективы, чтобы окончательно этот реакционный скептицизм вытравить, и только тогда можно будет сказать, что действительно этот театр не только стал на правильный путь, но и достиг намеченной цели.

### *Речь т. Когана*

Товарищи, когда я слушал эти прения, я боялся: что за разбором пьесы «Зори» будет не замечено самое значительное. То, что происходит сейчас, настолько представляет огромное театральное событие, настолько важно не тем, что оценивается отдельная пьеса, а тем, что всколыхнулось наше «болото», что публика почувствовала, что она сюда приходит на защиту художественного знамени, что я предлагаю не прекращать этого диспута, все понедельники сюда приходить и создать великую кафедру для обсуждения художественных вопросов под тем знаменем, под которым нам давно нужно было бы пойти, и назвать эти понедельники навсегда «Зорями». (Это предложение ставится на голосование и единогласно принимается аудиторией.)

### *Ответ тов. Маяковского*

Товарищи, жалко, что ушел Луначарский. Я хотел его приветствовать от имени смердящих трупов, о которых он с такой залихватской манерой сегодня говорил. Два года тому назад появилась статья Луначарского, в которой черным по белому сказано, что впервые в истории революционного движения дана пьеса, которая вполне идентична со всем пафосом современности. Это пьеса Маяковского — «Мистерия-буфф». Поэтому вопрос о смердении несколько отходил на задний план. Если бы мы, футуристы, оставались смердящими трупами, то я ухватил бы мандат Луначарского и пошел бы по всем совдепам: смотрите, какой я прекрасный, и везде ставил бы свою пьесу. Но, несмотря на это, я через два года говорю: эта пьеса — гадость, и я ее переделываю, потому что новая революционная действительность требует от нас новых пьес, и это делаем только мы, ре-

волюционные поэты и писатели. Товарищу Луначарскому должно быть известно, что мы, футуристы, первые отошли от интеллигентских форм и прочего к революционной действительности. Он должен знать, что во имя этой революционной действительности, во имя этого огромного содержания мы совершили революционное выступление против всех старых театров. Луначарский должен знать, что только мы, художники-футуристы, отошли к реальной политической, агитационной работе в искусстве. Он должен знать, что если мы не создали потрясающих поэтических произведений, то только потому, что на борьбу с Врангелем, с Польшей уходили наши поэтические силы. Дальше тов. Луначарский указывает, что футуристам были предоставлены все возможности, но что по этому поводу пролетариат говорил: снимите это безобразие. Это потому, что в деле художественного воспитания и образования ничего не было сделано. Агитационное значение театра непомерно. А Анатолий Васильевич предлагает спать в театре, он говорит, что это сон; из каких учебников он прочитал, что сон — это театральное действие? Театральное действие это борьба, а не сон. Луначарский говорит, что агитация должна быть практической. Мы и возражаем против «Зорь», потому что все эти Эриниены не факты, а высосанный из пальца сон. Театров политических, агитационных нет. Только взрывая, мы можем достичь такого театра. Да здравствует театр Мейерхольда, если даже на первых порах его постановки не совсем удачны.

Ввиду позднего времени и значительного количества записавшихся ораторов, на этом беседа была прервана, и продолжение ее назначено было на понедельник 29 ноября[428].

Через неделю (29 ноября 1920) состоялось продолжение диспута[429], однако оно оказалось менее интересным.

В ответ на речь и полемическое открытое письмо Маяковского, опубликованное в «Вестнике театра»[430], А. Луначарский ответил статьей «Моим оппонентам», в которой подчеркнул, что «постановка “Зорь” вызывает глубокое недовольство в массах. Я слышу от рабочих, от руководителей рабочих организаций, от членов Коминтерна, от представителей нашей партии, что в этой постановке есть чрезвычайно много хорошего и поднимающего, но что пролетариату страшно мешает все это нагромождение бутафории под Татлина, — этот своеобразный занавес и прочие ингредиенты футуризма»[431].

Знаменательна полемика, развернувшаяся после постановки «Зорь» между А. Таировым и В. Мейерхольдом на дискуссии по докладу Мейерхольда «Об уязвимых местах театрального фронта», состоявшейся 20 декабря 1920 года в Театре РСФСР-1:

Весь обширный зрительный зал театра был переполнен сверху донизу публикой самого разнообразного состава, начиная со студийцев Камерного и других московских театров и кончая делегатами конференции подотделов искусств и вернувшимися только что с фронтов рабочими и красноармейцами. Это и придало дискуссии столь ожесточенный и бурный

характер, что по временам полемические схватки переносились со сцены в самый зрительный зал, расколовшийся почти на две равные половины. Речи В.Э. Мейерхольда и его оппонента А.Я. Таирова сопровождались бурными аплодисментами одних и протестами и свистом других. Впервые так ясно и отчетливо обнаружился тот «театральный фронт», на котором ныне происходит решительная борьба за лик и пути современного профтеатра[432].

Мейерхольд говорил о том, что «все разговоры об аполитичности искусства абсурдны. Элементы политики властно врываются в самый процесс творчества и в повседневную жизнь театра»; «современная театральная культура упадочная. Наблюдается расхлябанность, эклектичность, отсутствие лица, потеря традиций и всеобщая халтура»; «Пролеткульт впадает в плохой профессионализм и в нем мало самостоятельного творчества, при обилии влияний инструкторов из Художественного театра», «ниспровержение футуризма[433] влечет за собой неизбежно мещанскую культуру типа “Нивы” и непонимание того, что содержание заключается именно в этом формальном искусстве»; «современный актер уже не понимает прелести бродяжничества и его обновительного значения для актерского творчества»; «долой сновидения и аполлонийскую дрему в искусстве и да здравствует мятежный и неугомонный дух Дионисия!»; «будущий театр сложится из элементов физической культуры, радости, простоты, солнечности, отваги и порывов к всеобщему братскому всемирному единению. Этот театр уйдет из театральных коробок в просторы природы, а также будет давать свои спектакли на площадях городов и на заводах и в мастерских. Отсюда наша жажда уже теперь подлинности всех материалов на театре»[434].

Приводим выдержки из прений по докладу:

Тов. Шапирштейн. <...> «Зори» — это путь революционных исканий, но применять «Зори», постановку их к агитационному театру — это немыслимо. Я считаю, что с точки зрения агитационно-политической «Зори» бесцельны, так как они непонятны для большинства. Но я не хочу этим сказать, что они совершенно недопустимы, нет, это революционный путь, который приведет в будущем к великому делу. <...> Мы должны поставить театр на ту точку, что если у нас проводятся «недели», то театр должен их обслуживать, применяясь к этим неделям. Так, если у нас неделя крестьянина, мы говорим театру — извольте обслужить, неделя красной казармы — извольте обслужить, неделя ребенка — извольте обслужить и т.д. и т.д. И если вы все эти недели будете обслуживать «Зорями», то бросьте и думать о том, что вы сделали большое дело. И вот основная опасность работы нашего Наркомпроса — это смешивание театрального октября с новыми методами строительства нового театра, с одной стороны, и революционного искусства, с другой.

Тов. Шершеневич. Если из каждого зрелища можно сделать агитацию, то вряд ли это значит, что мы можем доказывать, что только агитационный театр — революционный театр. Сейчас мы видим, что вместо того,

чтобы агитировать митингами, агитируют искусством, и что же получается, да то, что от этого теряет и политика и искусство, так как искусство никогда не сможет заменить митинговой агитации. Мешают понятия октября в искусстве и октября в театре. Мы должны помнить, что искусство имеет свою жизнь, свой исторический процесс, и все то, что дается нового в искусстве, и есть искусство революционное, но говорить, чтобы искусство все равно в чем, в живописи, в скульптуре и т.д., давало агитацию, это все равно, что пепельницей вбивать гвоздь в стену. <...>

Тов. Ган. Товарищи, сегодня делается ясным, что впервые начинается подлинная революционная борьба. По крайней мере, в этой дискуссии мы видим, как раскалывается зрительный зал, как одни товарищи кричат: довольно, а другие приветствуют. Тут говорили, что не нужно путать политику и искусство. Но время показало, что коммунизм не политиканство, а целая культура, которая состоит из многих частей. Утихла наша гражданская война, выступают новые фронты. За фронтом военным встал фронт труда. За трудовым фронтом идет фронт интеллектуального производства. <...>

Тов. Таиров. Давно пора уже сказать, что агитационный театр после революции — это все равно, что горчица после ужина. Агитация имеет смысл перед революционным действием и действительно мы знаем случаи, когда агитация в театре играла грандиозную роль. <...> Тов. Мейерхольд говорил с иронией, что в Камерном театре работают над созданием театрального образа, но дело в том, что театральный образ является сущностью театра. Театральный образ дорог потому, что актер, работающий в театральном образе, может все. Сегодня он может играть монархиста-реакционера, а завтра с таким же увлечением коммуниста-анархиста и революционера. В этом сущность актерского искусства, в этом его смысл, его мастерство, его радость. Так должен думать актер. Но такое творчество сценического образа может происходить только тогда, когда на сцене выявляется художественное произведение, когда же на сцене митинг, то в образе быть нельзя. В таком случае надо набирать труппу из коммунистов либо не ставить спектакля вовсе. Эти «Зори» сплошная политическая фальшь. Если должны быть на сцене коммунисты, то получается слияние театра с жизнью — получается натурализм. Когда тов. Мейерхольд характеризовал натурализм, то он в первую голову сослался на Художественный театр, он говорил, что в своем стремлении к натурализму они дошли до того, что взяли настоящего певчего и выпустили его на сцену. А я скажу: это ли театр, где настоящие коммунисты выпущены на сцену? Это уже натурализм, перенесение театра в жизнь, это гибель театра.

Дальше речь идет о репертуаре. Здесь заявлялось несколько раз о том, что репертуар — это то, что предопределяет театр, репертуар является выразителем физиономии театра. Когда говорят люди театра, что репертуар является выразителем театра, то разводишь руками. Репертуару в театре принадлежит последнее место, и совершенно неважно, что играть, важно, кто играет и умеет ли играть.

Далее тут говорилось о футуризме. Разве то, что мы видим в «Зорях», есть футуризм? Это есть сплошная безграмотность, здесь контррельефа не

чувствуется. Точно на голову театра надели контррельеф, но по существу — это бездушный театр, не динамический. Здесь людям творить не дают, и, конечно, это не есть суть искусства, это не есть путь театра, это есть путь к марионеткам, и этот театр подтвердил лишь, что Мейерхольд в этом отношении остался декадентом, совершенно чуждым театральной сущности.

Тов. Бассалыго. Мы, приехавшие с фронта, к сожалению, должны констатировать, что театральная жизнь в Москве не только не пошла вперед, но замерла и разлагается. <...> Театральный октябрь это большое дело. Это раскрепощение всех видов творчества. И только с октябрем мы найдем истинную профессиональную работу среди актерских масс. Ведь если завтра отменят деньги, то мы — нищие. У нас ничего нет. Мы, актеры, не имеем решительно ничего. У нас нет ни общежитий, ни обеспеченности, ничего на всю Россию. А почему это? Это надо спросить у наших московских товарищей, у тех товарищей, которые здесь, в Москве, три года просидели. Тов. Таиров говорит, что революция прошла и агитация не нужна. Мне понятно, почему Таиров так говорит. Очень просто, потому, что для него революция никогда и не наступала. <...>

Тов. Тихонович. С точки зрения Камерного театра, может быть, очень плохо, что делают Пролеткульты, красноармейские кружки, но мы любим эти корявые спектакли, любим корявых артистов, потому что за ними таится огромная историческая возможность. Полюбите нас черненькими, а беленькими всякий полюбит, а мы уверены, что они будут беленькими и победят все существующие театры. Тов. Таиров говорил, что агитационный театр после революции это все равно что горчица после ужина. Вот вредное следствие того театра грез, о котором говорил тов. Мейерхольд. Я много раз расписывался в уважении Камерному театру, но я утверждал и утверждаю, что репертуар Камерного театра, репертуар грез и мечты, приводит к отходу от жизни, и этому можно привести целый ряд примеров. Результатом является, что можно или проспать революцию или сознаться, что революция кончилась, тогда, когда она еще продолжается. Революция кончается не тогда, когда кончается один из фронтов, а тогда, когда мы осуществим в полной мере коммунистический, социалистический строй. До этого пройдет много времени, и теперь говорить, что революция кончилась, значит показать свой полный отрыв от жизни. Это следствие того духа, который есть в Камерном театре. Тов. Таиров говорил, что Мейерхольд не есть человек подлинного театра, но тов. Таиров, очевидно, забыл прошлое. Он забыл, что он родился от Мейерхольда, ибо Камерный театр родился от того бунта, который был поднят Мейерхольдом 15 лет тому назад, и если тов. Таиров так говорит, то он не помнит своего родства. Тов. Таиров говорит о том, что важнее не что играть, а как играть. Это говорит режиссер академического театра — одного из тех театров, которыми управляет т. Луначарский, находящий, что в искусстве не менее важно, чем форма, само содержание. Странная неспетость в этом лагере. <...>

Тов. Фердинандов. Мы, артисты, делаем свое дело, мы делаем свою революцию, и мы знаем, как бороться с нашим врагом, с которым нам нужно бороться. А кто наш враг? Наш враг — некультурность, наш враг темнота и непонимание. Вот что нас давит, и вот с чем мы боремся. В

протестах против буржуазной морали в искусстве театр прошел уже свою революцию. Она была, будет и есть. Но эта революция не та, о которой говорят здесь. То, что делается здесь, в этом театре прекрасно, великолепно. Здесь дана прекрасная постановка «Зорь», в ней есть очень много моментов революционных, но простите меня, здесь нет самого важного в театре, здесь нет коллектива, здесь нет театра революционного коллектива, здесь реакционный коллектив, и когда я был на представлении «Зорь», я видел, что это не театр, а концентрационный лагерь для актеров. Какая тут революция — это самая омерзительная реакция. Утверждайте мастерство, давайте возможность тем, кто имеет право брать это мастерство в свои руки и проводить театральную работу. Если нам не дадут работать в нашем театре, то у нас есть то, чего нет у вас. У вас нет коллектива индивидуалистического, я сам большой сторонник коллектива, но наш коллектив есть коллектив индивидуализма. И вот тогда, когда с нами будут бороться, мы осуществим то, о чем мечтает тов. Мейерхольд, мы будем бродить и покажем, что мы за актеры, покажем, что у нас есть мастерство, искусство, а не только распоряжения ТЕО Наркомпроса.

Тов. Бебутов. Мне не хочется много отвечать тов. Таирову. Я думаю, что эта задача выпадает на долю Мейерхольда. Мейерхольду нужно будет вспомнить при этом историю о Сатурне, пожравшем своих детей. То родство, о котором упоминал тов. Тихонович, оно было, но сейчас нити порваны. Таиров говорил много об образе, и вот мне хочется спросить, где, в каких постановках, в каком театре Таиров видел осуществление единого образа? Я как ремесленник своего дела, оценивая игру Коонен и Церетелли, должен сказать, что это своеобразное явление, а не образы. Если это есть образ, то незачем тов. Таирову бросать упрек Мейерхольду в том, что его театр условный прежде всего, не динамический. Я должен сказать, что Мейерхольд прошел 15 фаз в развитии своего театра, и я думаю, что театр Таирова это есть первая фаза Мейерхольда, которая была им показана после ухода из Московского Художественного театра.

Тов. Степной. Здесь говорили, что, мол, одним красноармейцам нравятся «Зори», а другим нет. Я занимаюсь в студиях военных учебных заведений. Там громадное количество молодых людей от земли — настоящих красноармейцев — и я могу судить о впечатлении, производимом спектаклем на них по их же словам. Они были у Корша, а затем на «Зорях», и когда я спросил, какой спектакль им больше понравился, то они ответили, что, конечно, «Зори» лучше. Когда же я спросил, что именно им нравится в «Зорях», то они ответили, что им нравится игра, но что костюмы их дурацкие. Спектакль произвел на них большое впечатление, но ненужное чудачество было ими замечено. <...>

Тов. Бубнов (фронтовик). Товарищи, я хотел сказать, что мы, рабочие от станков и фронтовики, знаем и понимаем этот театр Р.С.Ф.С.Р. Я смело шел, я верил, что те, кто получили на наш счет и воспитание и образование, те имели возможность создавать красивые вещи, а мы, среди железа, среди бурь мы выковывали нашу великую свободу, но мы победим скоро и на театральном фронте.

Тов. Мейерхольд. Тут говорили о том, что революция это одно, а театр политической агитации — это другое. Я понимаю, что хотят навязать нам, хотят сказать, что мы здесь в этом театре занимаемся исканием в области форм. Этим пускай занимается эпигонство. Революция театральная началась не вчерашний день, она началась в 1905 году, и, в сущности говоря, некоторые театры просто пережевывают теперь старую жвачку. Театр Таирова провозглашает, как он думает, что-то новое, но ведь это 20 лет тому назад провозглашено, и когда-нибудь я специально по этому поводу буду говорить. Это не *революция*, а это *эволюция* и довольно постепенная, не решительная. То, что хочет сказать Таиров, когда он говорит о каком-то новом искусстве, то это есть, в сущности говоря, старое искусство, то же самое, что и мы здесь делаем, мы не хотим хвастаться, мы не говорим, что открываем Америку.

Теперь всякий новый театр, который будет возникать в стенах профессионального театра, он всегда будет компромиссен. Это отличие все знают. Мы знаем, что этот театр не тот, который будет у пролетариата, но мы сдвигаем этот театр с мертвой точки, и с этим согласиться не хотят люди, которые продолжают жить в рамках рутины и боятся сдвинуться с мертвой точки, и они будут стоять на этой точке столько лет, пока не явится новый театр, который их все равно опрокинет. Мы знаем, что творится во всех самодеятельных кружках. Я согласен, что они творят, может быть, и нечто подозрительное, но мы знаем, что не сразу это новое искусство приходит, не сразу может явиться подлинное искусство, и, может быть, к счастью, что оно не приходит сразу. Только тогда, когда будет поднята физическая культура, когда будут спортивные площадки повсюду, только тогда можно будет говорить о новом театре, который не будет рожден в душных условиях современного театра с его измалеванными красками, он не будет зарожден в теперешних театральных рамках, а будет зарожден там, где зрители сами будут принимать участие в действии... Неужели театры с бездушной техникой, которая заставляет актеров кривляться, нам нужны? Нет, такой динамики нам не нужно. Динамика должна быть заключена в сердцах зрительного зала. Если сейчас эта динамика не переносится в зрительный зал, то виновато в этом то обстоятельство, что мы все еще имеем смешанный зрительный зал, что имеем половину зрителей из буржуазии, и половину из пролетариата. В конце концов, этот смешанный состав прекратится. Буржуазия будет на одной территории, а пролетарская публика на другой. Мы мечтаем об этой очищенности, мы мечтаем о том, чтобы это классовое разделение резко обозначилось в зале, и тогда только мы найдем общий язык, и тогда момент агитации прекратится, тогда мы будем говорить на одном языке, мы будем говорить о всех достижениях прошлого, которые должно воспринять, и тогда если увидят актера, кривляющегося перед пролетарской аудиторией, то его просто прогонят со сцены. Тов. Шершеневич говорил об условности и стилизации в театре. Театральные консерваторы, театральные контрреволюционеры хотят, чтобы мы говорили то же самое, что говорили в 1905 г., чтобы мы жевали старую жвачку. Представителям подобных театров мы скажем: мы занимаемся теперь новым делом.

Нас упрекали в том, что, мол, вы отрицаете репертуар, который разыгрывается во всех театрах (быв. Корша, Незлобина), а сами прилагаете в списке образцового репертуара пьесы, которые там идут, как, напр., «Рюи-Блаз». Но пока революционный репертуар еще не создан, то уж лучше взамен той макулатуры, которая ставится, ставить классиков. Перечисляется целый ряд рекомендуемых пьес, но это еще не значит, что ТЕО, встав на путь проведения театрального октября, думает остановиться на этом репертуаре. Этот репертуар предлагается для переходной эпохи, когда еще не создан тот репертуар, к которому мы идем. Мы строим коммунистическую мастерскую[435], где будет фабриковаться этот репертуар. Нам присылают целую кучу пьес, и мы видим, что над этими пьесами нужно сделать операцию. Многие из этих пьес прекрасны, но технически сделаны неловко. И мы хотим эти пьесы, с ведома автора, переделать. Мы будем это делать не для того, чтобы их кромсать — это нам не интересно, а для того, чтобы иметь тот репертуар, о котором пролетариат мог бы сказать, что это его репертуар. Таиров и Фердинандов считают, что у нас в нашем театре какой-то концентрационный лагерь для актеров, а вот у них — свободный коллектив, чувствующий свою силу, и этот «свободный коллектив» вдруг торопится теперь спрятаться под крылышко тов. Малиновской, которая возглавляет управление академическими театрами. Этот свободный коллектив думает, что он может пуститься в крайнем случае в бродяжничество, пока же он стремится во что бы то ни стало... в академическую ассоциацию, потому что там актер обеспечен пайком, теми привилегиями, против которых протестует коллектив театра Р.С.Ф.С.Р., который недавно подал записку с протестом против того, что одним актерам дают паек, а другим не дают. Я совершенно в этом согласен с моими сотрудниками по театру, это возмутительно, это пора прекратить, и этого мы добьемся. Тов. Таиров кричит мне в спину, что скорее он мне свернет шею, чем я ему. Но, товарищи, свергнут меня, придут другие, и на мое место встанет только коммунист. Товарищи, единственно, кому мы уступим место, кому сдадим наши позиции, это действительно только пролетариату[436].

Через некоторое время в Камерном театре был устроен ответный диспут с докладом А. Таирова «Сумерки Зорь» (17 января 1921)[437]. По свидетельству журналиста, А. Таиров с «гневом и бешенством обрушился не только на своего “злейшего врага” Вс.Э. Мейерхольда, но и на всех тех, кто имеет малейшее прикосновение к строительству нового театра <...>. Неудачная, провинциальная и неграмотная постановка “Зорь” — вот “дела” Мейерхольда — восклицает Таиров». При этом отвергалась не только постановка «Зорь», но и само «понятие театрального октября с его задачами перестройки всего аппарата наших профтеатров в провинции и столицах, с его новыми методами работы, как в области создания нового революционного репертуара, так и самой техники сценического ремесла, с его опытами самодеятельного театра и сращивания его с театром профессиональным, с его попытками создания новых мастерских и лабораторий для изучения движения и слова как элементов сценизма, с его уклоном в сторону физической культуры и выхода

к природе. <...> Таиров закончил свой доклад гимном радости и восхвалением “анархического диссонанса”»[438].

Доклад вызвал оживленные прения[439], подробности которых журналисты не излагали.

Между тем в результате дискуссий, обсуждений и полемики Мейерхольд и Бебутов подготовили вторую редакцию спектакля, пересмотрев тексты диалогов, но оставив прежним основной прием спектакля-митинга. В новой редакции «Зори» впервые были показаны 27 декабря 1920[440].

Претензии театральных критиков к новой редакции «Зорь» остались в общем-то те же: «<...> рампа разрушена, но живой связи между сценой и зрителями нет. Те, кто должны были служить необходимейшим звеном, соединяющим публику с актерами, — толпа в орхестре — она не заражала своим пафосом и не трогала своим волнением <...>. Уязвимое место спектакля — это оторванность его от зрителей, которые, по прекрасному замыслу режиссеров, должны быть вовлечены в действие, должны стать как бы соучастниками Эреньена в его страстной революционной борьбе. В огромной мере мешает этой слиянности сцены со зрительным залом — сама публика. Думая, что только однородная масса — солдаты, матросы, рабочие и т.д. — может быть вовлечена в действие пьесы, <...> публика, на три четверти состоящая из советских барышень и злобствующих обывателей, — она по самой своей природе остается холодной и никогда не отзовется на самый пламенный призыв, хотя бы самого темпераментного актера, ибо она органически чужда революционному пафосу пьесы»[441].

Очевидно, что попытка дружественных Мейерхольду театральных критиков свалить неудачу режиссерского замысла с вовлечением зрителей в действие — на саму публику обличала некоторую растерянность среди левых. Если режиссеры стремились втянуть публику в общее действо, не спрашивая желания зрительного зала, то в своей неудаче виноваты, конечно, были они сами, а не публика. Они должны были это понимать, но признать почему-то не решились. Видимо, такое признание ставило бы под сомнение конечные цели левого театра, осознаваемые как слияние актеров и зрителей, выход из театрального здания на улицу и растворение театра в жизни. Театральная утопия левых столкнулась с реальностью и забуксовала на первой же стадии. Решения могло быть два: 1) отказаться от утопии, 2) попытаться изменить реальность. Первый путь — для конформистов. Левые решили изменить публику. Вопрос заключался лишь в том, как это сделать? А. Ган предлагал преодолеть косность зрительного зала радикально: для вовлечения в действие «в публике нужно создать коллективы»[442], «на воспитание и организацию зрителя должны быть теперь направлены все наши усилия»[443].

В отличие от Гана, Мейерхольд мечтал о зрителе-единомышленнике и считал, что действие не переносится в зрительный зал из-за смешанного состава публики: «половина из буржуазии, и половина из пролетариата». По его мнению, для вовлечения зрителя в действие достаточно собрать в зале исключительно пролетарскую публику. «Мы мечтаем об

этой очищенности, — говорил он, — мы мечтаем о том, чтобы это классовое разделение резко обозначилось в зале, и тогда только мы найдем общий язык»[444]. Более того, изменение классового состава публики для многих означало саму суть «театрального октября», понимаемого как «переход театра в руки рабочих масс, его <театра> использование для художественного и политического воспитания пролетариата»[445].

Первый опыт в этом направлении был проделан 24 ноября 1920. В этот день «Зори» в Театре РСФСР-1 были представлены исключительно для красноармейцев Московского гарнизона. Согласно краткой информационной заметке, «особенность этого спектакля заключалась в том, что на нем была осуществлена первая попытка активного слияния зрительного зала со сценой. Красноармейцы придали спектаклю праздничный характер: своими знаменами и оркестрами они участвовали в ходе всего спектакля, активно реагируя на все его наиболее значительные моменты. Начальник клубной секции ПУРа т. Махалов по окончании спектакля от имени красноармейцев благодарил руководителей театра за стремление сделать свой театр театром широких масс и за поиски новых форм театральности, делающих зрителей активными участниками спектакля»[446].

Таким образом, проблема публики решалась путем замены свободной продажи билетов на централизованное распределение их среди пролетарских организаций. С этой целью совместным приказом военкома г. Москвы и заведующего ТЕО Наркомпроса во все московские театры назначались военные коменданты, в обязанности которых входило также распределение билетов. Приказ был утвержден А. Луначарским[447]. Однако ЦК Всерабиса обратился в Моссовет с просьбой отменить этот приказ, как вносящий двоевластие в управление театрами, и президиум Моссовета его отменил[448]. Тем не менее ставшая возможной в рамках политики «военного коммунизма» отмена платы за зрелища позволила ТЕО Наркомпроса издать распоряжение об отмене продажи билетов в подведомственных театрах. При этом билеты заменялись жетонами, которые распределялись через учреждения: «Администрация учреждения ежедневно распределяет между своими членами жетоны, которые и представляются посещающими театр соответствующему контролю»[449]. Добровольное посещение театра Мейерхольд превратил в обязательную повинность, но не для всех, а только для красноармейской и пролетарской публики. Противники Мейерхольда не замедлили воспользоваться этим обстоятельством. Один из критиков, расценивший постановку «Зорь» как «высшую математику» и «издевательство над умом и сердцем пролетария-зрителя», сообщал:

> Я наблюдал мрачное, озлобленное лицо этого зрителя, когда он, недоумевая, глядел на геометрические фигуры, красовавшиеся на сцене, когда силился прочувствовать ту революционную смесь, которую добросовестно выкрикивали актеры. И мне вспоминался <...> рассказ одного товарища, который вздумал во время постановки «Зорь» спросить одного красноармейца: нравится ли ему пьеса и который раз он смотрит ее. Получив от-

вет, что пьеса не нравится, а смотрит он ее в третий раз, товарищ изумился и снова задал вопрос:

«Зачем же вы третий раз смотрите ее?»

«Пригоняют», — злобно пробурчал красноармеец[450].

Другие отзывы рабочей прессы свидетельствовали о том же: «Постановка "Зорь" абсолютно непонятна для большинства и оставляет рабочего чуждым для театра»[451].

Мы еще помним шум, который сопровождал первые постановки «Зорь». А теперь театр пуст. Рабочие, для которых предназначался этот спектакль, остались холодны, равнодушны к нему. Никакого революционного энтузиазма «Зори» Мейерхольда не создали.

И теперь рабочие, отказываясь идти в 1-й театр советской республики, несмотря на то, что билеты бывают все распределены заранее, говорят, что жаждут замены «Зорь» хоть затмением солнца[452].

Расчет Мейерхольда на вовлечение пролетарской публики в действие спектакля не только не оправдался, но привел едва ли не к противоположному эффекту.

Тем временем в Театре РСФСР-1 возобновились прошлогодние спектакли В. Бебутова («Свадьба Фигаро» Бомарше, а также «Вильгельм Телль» и «Песнь о колоколе» Шиллера), с января 1921 года чередовавшиеся с «Зорями». 12 апреля 1921 года было дано последнее представление «Зорь», после чего спектакль сняли с репертуара. Мейерхольд к этому времени уже активно репетировал второй вариант «Мистерии-буфф» Маяковского.

Дискуссии о том, надо ли ставить «Мистерию-буфф», начались в январе 1921-го и в разной форме продолжались вплоть до премьеры. Маяковский впоследствии рассказывал:

В нетопленых коридорах и фойе Первого театра РСФСР шли бесконечные репетиции.

В конце всех репетиций пришла бумага — «ввиду огромных затрат и вредоносности пьесы, таковую прекратить».

Я вывесил афишу, в которой созывал в холодный театр товарищей из ЦК и МК, из Рабкрина. <...> Результат «закрытия» был самый неожиданный — собрание приняло резолюцию, требующую постановки «Мистерии» в Большом театре[453].

Словом — репетиции продолжались.

Парадный спектакль, опять приуроченный к годовщине <1 мая 1921>, был готов.

И вот накануне приходит новая бумажка, предписывающая снять «Мистерию» с постановки, и по театру РСФСР развесили афиши какого-то пошлейшего юбилейного концерта.

Немедленно Мейерхольд, я и ячейка театра двинулись в МК. Выяснилось, что кто-то обозвал «Мистерию» балаганом, не соответствующим торжественному дню, и кто-то обиделся за высмеивание Толстого <...>.

> Была назначена комиссия под председательством <Т.Я.> Драудина. Ночью <30 апреля 1921> я читал «Мистерию» комиссии. Драудин, которому, очевидно, незачем старые литтрадиции, становился постепенно на сторону вещи и под конец зашагал по комнате, в нервах говоря одно слово:
>
> — Дуры, дуры, дуры!
>
> Это по адресу запретивших пьесу[454].

Вещественное оформление спектакля создали художники В. Киселев, А. Лавинский и В. Храковский. Сценическая коробка была сломана. Действие вынесено в зрительный зал, для чего были убраны первые ряды стульев партера. На первом плане было сооружено полушарие — земной шар — с площадками и лесенками. Был снят занавес, убраны боковые кулисы и задник. Сцена просматривалась, как площадь. «Рай» размещался на специальной конструкции под потолком. Часть действия происходила в ложах[455]. Мейерхольд наполнил постановку движением, эксцентрикой, цирком, весельем.

Премьера состоялась 1 мая 1921 года. По воспоминаниям И. Ильинского, игравшего роли Немца и Соглашателя, она «прошла с исключительным успехом. <...> На сцену вызывали не только автора, режиссеров, художников, актеров, но вытащили и рабочих сцены. Маяковского, Мейерхольда, художников вызывали бесконечно, чувствовался настоящий успех большого спектакля»[456]. Реакция центральной прессы была гораздо более сдержанной: «Постановку “Мистерии-буфф” в 1-м театре РСФСР, — писали “Известия ВЦИК”, — надо считать удачной»[457].

Рецензенты рассказывали:

> Нет сцены и зрительного зала. Есть монументальная площадка, наполовину вдвинутая в зрительный зал. Чувствуется, что ей тесно в этих стенах. Ей нужна площадь, улица. Ей мало этих нескольких сот зрителей, которых вмещает театр. Ей нужна масса. Она оторвалась от всей машинерии сцены, выперла локтями кулисы и колосники и взгромоздилась под самую крышу здания. Сорвала подвесные полотнища мертвой декоративной живописи. Она вся выстроена, выстроена легко, условно, балаганом, вся из деревянных станков, козел и досок и раскрашенных ширм и щитов. <...> Она вся из причудливых на взгляд и вместе с тем простых рельефов, контррельефов и силовых линий, фантастически переплетающихся между собой. <...> Здесь каждая деталь не сама по себе, не декоративная или бутафорская цеховщина, а производственный синтез нового театрального действия, где актер, автор, режиссер, декоратор, рабочий слиты «производством», творчеством данного спектакля. <...> Актеры приходят и уходят на площадку-сцену. Рабочие тут же на глазах зрителя переставляют, складывают, разбирают, собирают, приколачивают, уносят, приносят. Тут же и автор, и режиссер. Кончилось представление, и часть актеров в костюмах смешивается с публикой. Нет «храма» с его великой ложью «таинства» искусства, нет «жрецов», есть новое пролетарское искусство-труд, искусство — организованное производство[458].

Небольшой зал театра всегда полон публикой, интерес у Москвы к этой новой пьесе — огромный. И неудивительно: в той постановке, которую дал ей Мейерхольд, она величественна, грандиозна, свежа и нова. <...> Сцена без занавеса: тут нет никаких тайн, игра и сцена так же обнажены, как сама жизнь. Отдельные части декорации выходят за пределы сцены и раскинуты в ложах почти среди публики; этим достигается впечатление единства между сценой и зрительным залом <...>, рампы нет, артист слит с залом непосредственно.

Эта новая форма постановки, такая непривычная и неуклюжая, не нравится пока безусловному большинству, но захватывает, интересует она, безусловно, всех, кто близок к миру искусства. Здесь нет отделки, отшлифовки, внешней лакировки, — наоборот, здесь поражает вас крайняя неотделанность и элементарная простота, граничащая с грубостью, и грубость, граничащая с вульгарностью. Зато здесь много силы, крепкой силы, горячей веры и безудержного рвения. Вы его чувствуете и в голосе, и во взоре, и в движении актера[459].

«Мистерия-Буфф» в Первом театре РСФСР спектакль максимальной театральной чрезмерности — его мощь неоспорима, спектакль скован из стали; его размах безусловен <...>. В «Мистерии-Буфф» — чрезмерность — существо театрального представления, существо, оправданное режиссером Мейерхольдом.

Спектакль груб, резок, вещен, но мощен. Спектакль мог бы быть еще сильнее, заостреннее, неистовее. Глаже, чище он быть не должен, это не его стиль и не его стихия.

Это — совсем не «Зори», не прежнее искривление поэмы Верхарна в политический митинг, не риторство и не лед бескровности. Здесь — найден стиль нового театрального письма, ритм нового театрального сдвига. Этот стиль и этот ритм — своеобразны, остры и интересны[460].

Откликов в прессе было немного. Театральный критик и редактор «Вестника театра» В. Блюм говорил даже о замалчивании спектакля московской печатью и о «странной кампании за снятие “Мистерии-буфф” с репертуара под модным предлогом излишней, якобы нетактичной революционности»[461]. На страницах некоторых рабочих газет отрабатывалась привычная версия непонятности спектакля: «Крупнейший недостаток “Мистерии-буфф” <...> ее кинематографичность, другими словами, беспорядочное нагромождение эпох, явлений и понятий. В таком виде, когда события мелькают с быстротой кинематографической ленты при поспешном вращении ее, пьеса с трудом усваивается массовым зрителем»[462]. В ответ на упреки, что «пьеса рабочим непонятна»[463], Маяковский через Московский совет профсоюзов организовал просмотр исключительно для рабочих-металлистов: «После спектакля, прошедшего под шумное одобрение зала, была единогласно принята резолюция, в которой “Мистерия” приветствовалась как пролетарская пьеса»[464]. Кроме того, среди зрителей спектакля было проведено специальное анкетиро-

вание, результаты которого были изложены М.Б. Загорским на диспуте в Доме печати (6 июня 1921)[465], а также оглашены в прессе:

> Публика, посещающая театр, резко раскололась на две части. В первой — всевозможные «спецы», «незаменимые» и «ответственные» работники, советские барышни, просто «дамы» без определенных занятий, резонерствующие интеллигенты меньшевистско-эсеровского, а порой и совсем белогвардейского типа и прочая публика, сумевшая «пристроиться» и «примазаться». Отзывы их о постановке и о самом театре поголовно отрицательные, выражающиеся чаще всего в восклицаниях «возмутительно», «плоско», «пошло», «глупо», «довольно политики» и пр., и пр. Эти отзывы лучше всяких слов и характеристик обрисовывают портреты этой публики, наполняющей обычно аудитории «академических» театров.
>
> С другой стороны — рабочие, красноармейцы, мелкие служащие, крестьяне, — словом, та огромная масса, о мнении которой так много говорят, но с которым, в сущности, весьма мало считаются. <...> Отзывы их почти все положительны, с определенными мотивировками: «нравится, потому что это мне близко, потому что это меня волнует, захватывает» и т.п.[466]

Сторонники «Мистерии-буфф» на основании анкетного опроса сделали вывод, что пьеса «имела несомненный успех у той части аудитории, для которой и была предназначена»[467]. Данные анкетного опроса они использовали в качестве полемического аргумента в споре с противниками из числа коммунистов и советских работников различных рангов, наивно полагая, что для последних это имеет какое-то значение.

Всего постановка «Мистерии-буфф» с 1 мая по 14 июля 1921 года демонстрировалась 58 раз, после чего спектакль был прекращен.

Следует упомянуть также о постановке «Мистерии-буфф» на немецком языке, организованной для делегатов 3-го конгресса Коминтерна (24, 25, 26 июня 1921). Перевод был выполнен Ритой Райт[468]. Ставил режиссер А.М. Грановский в 1-м государственном цирке (быв. Саламонского). Художественно-декоративное оформление осуществили Н. Альтман и Е. Равдель. Для спектакля были собраны актеры московских театров, владевшие немецким языком[469]. По воспоминаниям С.М. Михоэлса, «спектакль был грандиозен: он охватывал все помещение цирка от купола до люка»[470]. Помимо действующих в пьесе лиц, в постановке принимали участие 350 актеров. Спектакль превратился в массовое зрелище с впечатляющими трюками, эффектными сценами, танцами. Критик сравнивал постановку с фейерверком, но при этом характеризовал ее как «культурный и скучно европейский спектакль», в котором «Маяковский, поэт-варвар, чумазый бард русской революции подается в соусах, с майонезом, на кружевных скатертях»[471]. Тем не менее спектакль имел успех. Р. Райт вспоминала особенно удачный момент: «<...> на арену, в полном одиночестве, как рыжий у ковра, выкатывался Соглашатель. Его играл Михоэлс. Это была настоящая, великолепная буффонада, доходчивая, уморительная до слез, без всякого кривляния, без “нажима”. Успех был потрясающий. Каждое его появление вызывало дружный смех, а

когда его, по ходу действия, крыли на отборнейшем берлинском диалекте отборнейшей уличной бранью, весь цирк взрывался громким хохотом, а немецкая и австрийская делегации буквально отхлопали себе ладоши. <...> В аду плясал целый кордебалет чертей и чертовски хорошеньких ведьм, а в конце черно-красную толпу обитателей ада сносила, вытесняя с арены, голубая волна нечистых. Финальное действие развернулось в победный марш нечистых и парад всех участников спектакля под гром "Интернационала»", подхваченного всей многоязыкой аудиторией. <...> Маяковского долго вызывали. Наконец, он вышел на средину арены, с какой-то совершенно не свойственной ему неловкостью сдернул кепку и поклонился представителям всего земного шара»[472].

В условиях начинавшегося нэпа грандиозность и связанная с ней дороговизна постановки «Мистерии-буфф» в цирке послужила противникам Маяковского и Мейерхольда поводом для административной атаки на левый театр.

Еще 26 февраля 1921 года Мейерхольд был отстранен от руководства ТЕО в связи с реорганизацией Наркомпроса. В марте все подведомственные ТЕО театры, включая и Театр РСФСР-1, были переданы в подчинение Московского отдела народного образования (МОНО). Театр РСФСР-1 в середине марта 1921-го был при этом переименован в Театр МОНО-1. МОНО находилось в подчинении Моссовета, где в те годы группировались силы, враждебные левым деятелям искусств, персонифицированные в данном случае в лице заведующего московским Губполитпросветом К.И. Ландера и заведующего Художественным сектором Губполитпросвета М.М. Бека. 24 июня 1921 года под председательством К. Ландера состоялось заседание комиссии, постановившей закрыть Театр РСФСР-1 и снять постановку «Мистерии-буфф» в цирке Саламонского. Решение мотивировалось «расточительностью расходов этих предприятий» и «политической невыдержанностью» пьесы Маяковского[473]. Постановка «Мистерии-буфф» в цирке была прекращена, и против ее организаторов был устроен дисциплинарный товарищеский суд, состоявшийся 25 июля 1921 года в цирке Саламонского. Обвинялись сотрудники ТЕО Главполитпросвета в незаконном расходовании отпущенной на постановку сметы и некоторые сотрудники Губрабиса за незаконное утверждение, вопреки тарифам ВЦСПС, новых ставок оплаты работников искусств на эту постановку[474].

Однако расправиться столь же быстро с Театром РСФСР-1 не удалось, поскольку незадолго до постановления комиссии распоряжением Луначарского он был изъят из ведения МОНО и 10 июня 1921 года передан в подчинение ТЕО Главполитпросвета, работавшего при Наркомпросе[475].

В этот период в театре была осуществлена постановка «Союз молодежи» (по Ибсену), премьера которой состоялась 7 августа 1921 года. Спектакль не вызвал каких-либо откликов в прессе и прошел как рядовое представление.

Между тем над театром сгущались новые тучи. В Доме печати состоялся доклад К. Ландера «Перспективы театрального сезона» (22 августа 1921).

Докладчик выступил с серьезной критикой театральной политики предыдущих лет. Тратились огромные суммы, устраивались бесконечные диспуты, составлялись сотни проектов и планов, и в результате мы снова у разбитого корыта. Необходима крайняя реформа театрального дела, тщательная и добросовестная работа по восстановлению вконец разрушенного театрального организма.

Далее Ландер указал на необходимость отказаться от опеки над всеми театрами. Государственными необходимо сделать только те, кои наиболее выражают идеи класса, стоящего у государственной власти. Из всех старых театров надлежит оставить те, кои могут быть использованы в целях политического просвещения масс.

В прениях по докладу приняли участие тт. Маяковский, Анощенко, Плетнев, Разумный и др.[476]

Тогда же К. Ландер выпустил брошюру «Наша театральная политика», в которой расценил деятельность Театра РСФСР-1 как «ряд жалких и неудачных попыток, детский лепет “Зорь” и шумливую буффонаду Маяковского. Это не достижения, это искания, потерпевшие крах»[477].

Основные положения новой театральной политики РСФСР, выработанные Главполитпросветом в августе 1921 года, сводились к следующим: «Театр должен стать художественным агитатором и пропагандистом нашей коммунистической идеологии, созидателем нового быта. Согласно этим принципам, Главполитпросвет должен центр своего внимания обратить на самодеятельно-творческие коллективы: в Пролеткульте и рабочих, красноармейских и крестьянских кружках, оказывая им материальную и иную поддержку. Параллельно с этим могут быть технически использованы силы старого, уже отживающего, театра, не могущего быть авангардом нового искусства»[478].

В соответствии с новой театральной политикой заведующий художественным сектором Главполитпросвета В.Ф. Плетнев 2 сентября 1921 года объявил о том, что спектакли в Театре РСФСР-1 прекращаются, а помещение, имущество и труппа передаются Мастерской коммунистической драматургии (Масткомдрам)[479].

Мейерхольд отказался работать в подчинении Масткомдрам и 10 октября 1921 года в Доме печати сделал доклад «Разгром театра РСФСР Первого»[480].

В движение «театрального октября» кроме Театра РСФСР-1 были вовлечены и другие московские театры: Театр РСФСР-2 (быв. Незлобина), Театр РСФСР-3 (быв. Корш), Театр РСФСР-4 (студия им. Шаляпина), Театр революционной сатиры (Теревсат), Мастерская коммунистической драматургии (Масткомдрам). Однако в рамках «театрального октября» они выполняли только агитационно-пропагандистскую задачу по внедрению коммунистической идеологии в содержание своих постановок, при сохранении традиционной художественной формы. Установка левых на революцию в искусстве, воплощавшаяся в постановках Театра

РСФСР-1, была им органически чужда. Как заметил один из критиков, «не делают абсолютно никакой революции в театре наши Теревсат и Масткомдрам, обладающие революционнейшим содержанием и реакционнейшей формой»[481]. Мейерхольд вел «театральный октябрь» под флагом футуризма, понимавшегося «как некий огромный творческий протест, как некий идеологический бунт против общепризнанных художественных догматов — вот футуризм сегодняшнего дня, являющийся выразителем грандиозности форм и линий нашей великой героической эпохи»[482]. Однако эта связь «театрального октября» с футуризмом и другими левыми исканиями в искусстве явилась причиной административных гонений, обрушившихся на Театр РСФСР-1. Уже в марте 1921 года В. Блюм на страницах «Вестника театра» анализировал причины непопулярности «театрального октября» среди коммунистов[483]. Накануне премьеры «Мистерии-буфф» одна из статей «Вестника театра» начиналась словами: «Театральный Октябрь в опасности!». Основным врагом революции на театре называлось мещанство и источник мещанства — быт, «до сих пор еще процветающий на сцене современного театра и медленно, но верно отравляющий нового зрителя ядом самого темного, самого беспросветного мещанства»[484]. Мещанство связывалось со старым художественным вкусом публики и коммунистов. Приверженцы «театрального октября» объявили: «Бытовой театр — это театральная контрреволюция!»[485], — однако остановить наступление «враждебной» им психологии не смогли. Оставалось упрекать того же Ландера за мещанский подход и старые вкусы[486] или дискутировать на тему «Борьба с мещанством» в клубе Союза поэтов (30 октября 1921)[487].

Левые не отказались от своих стремлений революционизировать театр, но всерьез говорить о «театральном октябре» в изначально задуманных масштабах больше не приходилось.

## Первый самодеятельный театр Красной Армии

Движение «театрального октября» пересекалось с левым движением в искусстве, прежде всего в деятельности Театра РСФСР-1, но были и другие точки пересечения не только в профессиональном, но и в самодеятельном театре.

В годы Гражданской войны в армейских организациях сосредоточились наиболее активные слои молодежи, превратившие Красную Армию в своеобразную культурную силу. Так, в одной из армий в 1920 году действовало 95 красноармейских театральных объединений, несколько профессиональных передвижных трупп и специальные декорационные мастерские. Всего в 1920-м в Красной Армии насчитывалось 1210 театров и 911 драмкружков[488].

Осенью 1919 года в Рязани был создан коллектив Мастерской самодеятельного театра, организатором и руководителем которого был Виталий Жемчужный. В театре насчитывалось около 50 красноармейцев, крепко спаянных совместной работой. В октябре 1920 года коллектив

приехал в Москву, привезя с собой «вечер Чехова, пьесу Островского, вечер фольклора преимущественно Рязанской губернии, но самое главное крепко слаженный реалистический спектакль "Гибель Надежды" Гейерманса, обошедший с успехом красноармейские клубы»[489]. Театру предстояло показать свое искусство в Москве и получить направление в действующую армию. Начальству был показан спектакль «Бедность не порок» (А.Н. Островский) «не без новаций», как отмечал Э. Гарин[490]. Коллектив был передан в ведение Политического управления МВО (ПУОКР), и из него решили создать «показательный самодеятельный идейно-лабораторный красноармейский театр». На заседании ТЕО совместно с Просветительным отделом Политуправления МВО под председательством Мейерхольда было выработано положение об Окружном самодеятельном театре Красной Армии (ОСТКА) и выбран художественный совет в составе П. Керженцева, В. Маяковского, В. Мейерхольда, В. Жемчужного[491]. На фронт театр не послали, и актеры-красноармейцы знакомились с театральной жизнью Москвы. Ходили в Камерный театр, в Театр РСФСР-1 на «Зори». Возвращаясь строем из театра, хором пели «Приказ по армии искусств» Маяковского[492]:

Только тот коммунист истый,
кто мосты к отступлению сжег.
Довольно шагать, футуристы,
в будущее прыжок!

В начале декабря 1920 года труппа была принята в ТЕО Наркомпроса и представлена Мейерхольду. Со стороны красноармейцев Мейерхольд встретил энергичную поддержку своим начинаниям. Сотрудник красноармейского театра И. Исполнев говорил, что Мейерхольд «первый и впервые за три года пошел навстречу тому, что делается за стенами возглавляемого им учреждения»[493]. Другой актер-красноармеец рассказывал, что их коллектив без каких бы то ни было предписаний свыше в процессе коллективной самодеятельной работы дошел «в своих сценических опытах до уничтожения рампы, до необходимости коренным образом "переделывать" не удовлетворявшего нас автора, до сознания, что нужен новый зритель, зритель активный, и, наконец, до создания собственных сценариев»[494]. Побывав на мейерхольдовских «Зорях», многие красноармейцы даже заподозрили, что авторы спектакля «грубо скрали» им принадлежавшие идеи.

Мейерхольд благодарил красноармейцев за поддержку своих намерений и, в свою очередь, поддержал труппу, предоставив ей помещение театра Незлобина, с тем условием, чтобы три дня в неделю там давались спектакли самодеятельного красноармейского коллектива. Решение это было одобрено Луначарским, и незлобинцам пришлось потесниться. Труппа красноармейцев вселилась в театр и вскоре получила название Первого самодеятельного театра Красной Армии[495].

Свои художественные искания этот театр собирался развивать в формах левого искусства. В начале 1921 года им был разработан на нача-

лах импровизации сценарий «Коллективное действо борьбы и победы труда»[496], предполагалась массовая постановка под руководством Мейерхольда «Взятие Бастилии». Для этого было проведено топографическое и акустическое обследование ипподрома на Ходынском поле, где предполагалось разместить городок с садом Пале-Ройяля, рабочими предместьями и зданием Бастилии. Но из-за недостатка материальных средств смета не прошла в Наркомпросе, и задуманный план остался неосуществленным[497]. В итоге были показаны лишь две коллективные постановки «Революционный календарь» и «Черные и красные казармы». После этих спектаклей открывались диспуты, в которых принимали участие многие красноармейцы, предлагавшие сделать кое-какие изменения в постановках. Некоторые предложения принимались. Красноармейцы участвовали также в групповых сценах «Мистерии-буфф» в Театре РСФСР-1, где играли «закабаленные вещи».

Летом 1921 года театром была проведена кампания помощи голодающим Поволжья: два коллектива-отряда с самодеятельными пьесами, лубками, скоморохами, балалаечниками и гармошкой в не затронутых голодом районах пытались расшевелить крестьян, агитируя за помощь натуральными продуктами, а не обесцененными советскими кредитками[498]. В. Жемчужный поехал в Рязань, где поднял местную театральную революцию под знаменем «театрального октября». Он организовал два митинга, на которых пропагандировал «театральный октябрь», и диспут «Суд над старым театром». Приговор, вынесенный публикой, осудил профтеатр и выразил симпатии новым формам театрального строительства[499]. Красноармейцы занимались акробатикой, постановкой голоса, вопросами теории театра, завели библиотеку, наладили выпуск стенгазеты. С ними поддерживали активную связь В. Мейерхольд, В. Бебутов, А. Ган, К. Державин. Историю и технику театра преподавал Н. Фореггер; А. Ган читал лекции по эстетике.

В качестве учебной работы был поставлен «Продавец сбитня» (по «Сбитенщику» Я. Княжнина), работали над «Великим коммунаром». Спектаклями обслуживали московские красноармейские части и провинцию. «Продавцу сбитня» была придана окраска примитивного народного балагана. В. Жемчужный нашел много эффектных смешных сцен[500]. Также были сделаны программы «живых газет» — маленькие сценки на внутренние и внешнеполитические темы с использованием приемов эстрадных театров, клоунских антре, лубков и т.п. С этими представлениями-концертами коллектив красноармейцев ездил по городу на площадках грузовых трамваев; останавливаясь в подходящих местах, собирал толпу зрителей и занимал их внимание около получаса[501].

Осенью 1921 года началась демобилизация, и красноармейский театр был распущен. Некоторые из его участников (И. Исполнев, П. Урбанович) пошли по режиссерской линии, другие (Э. Гарин, Е. Логинова, А. Кельберер, Н. Твердынская) влились в труппу Театра им. Мейерхольда[502]. В. Жемчужный поддерживал контакты с Мейерхольдом, играл в его постановках, затем присоединился к группе «Массовое действо».

# Гостекомдрам

В рамках развернутого Мейерхольдом «театрального октября» 29 ноября 1920 при ТЕО Наркомпроса была основана Мастерская коммунистической драматургии (Масткомдрам), помещавшаяся в бывшем театре Ф.Ф. Комиссаржевского (Настасьинский пер., 5). Первоначальная задача мастерской — «приспособлять для сцены пьесы пролетарских авторов, почему-либо не ответивших идеологическим и техническим требованиям современного театра» [503] — вскоре была значительно расширена и заключалась в поставке революционному театру нового репертуара, созданного путем коллективного творчества: драматурги, режиссеры, актеры, критики-коммунисты сообща, бригадным способом обрабатывали драматургический материал. На репетициях доработка продолжалась уже совместно с исполнителями.

Подобная деятельность Масткомдрам вносила лишь революционное содержание в драматургический материал при традиционных способах его сценического воплощения. К тому же качество революционных пьес оставляло желать лучшего.

По-видимому, слияние Театра РСФСР-1 с Масткомдрам было продиктовано желанием Главполитпросвета как направить деятельность Мейерхольда по другому руслу и разорвать связь «театрального октября» с футуризмом, так и улучшить качество постановок мастерской. Однако вышло иначе. Мейерхольд отказался работать в подчинении Масткомдрам. Сама мастерская, занявшая помещение Театра РСФСР-1, была переименована в Государственный театр коммунистической драматургии (Гостекомдрам), ответственным руководителем которого продолжал оставаться Д.Н. Бассалыго, а главным режиссером был назначен П.И. Ильин, работавший до этого на Украине и в Крыму. Кроме того, в художественный совет Гостекомдрам входили А. Луначарский (пред.), В.Ф. Плетнев, Д.Н. Бассалыго, В.В. Тихонович, А.М. Грановский, П.И. Ильин и Д. Смолин [504].

Несмотря на представительное коммунистическое руководство, еще до открытия театра вокруг него начало складываться негативное мнение. А. Серафимович утверждал, что Масткомдрам — «учреждение очень хорошее по заданию и очень плохое до сих пор по выполнению» [505]. Мейерхольд на одном из диспутов (30 октября 1921) назвал Масткомдрам «беспомощно путаной» [506]. В другой раз «представители Рабоче-крестьянской инспекции опротестовали как с формальной, так и с художественной стороны халтурные концерты, устроенные 27 и 28 сентября <1921> в театре 1-й Мастерской коммунистической драматургии (быв. Зон). В докладе инспектора РКИ эти концерты определены как пошлый возмутительный шантан» [507]. Халтуру и художественную беспомощность Гостекомдрам унаследовал от мастерской. Первая же постановка продемонстрировала это в полной мере.

25 декабря 1921 года театр открылся спектаклем «Товарищ Хлестаков» [508]. Текст пьесы представлял собой осовремененную переделку гоголевского «Ревизора», осуществленную Д. Смолиным. Хлестаков стал

особоуполномоченным из центра, Осип — порученцем при нем, Анна Андреевна — регистраторша, Мария Антоновна — машинистка, Ляпкин-Тяпкин — спец по земотделу, Земляника — спец из собеса и т.д. Товарищ Хлестаков волочился за женщинами и брал взятки у местных ответственных работников. В финале являлся рабочий Кузнецов и сообщал: «По постановлению центрального исполнительного комитета я уполномочен вас всех арестовать и препроводить». Спектакль оформляла А. Экстер в кубофутуристическом стиле. Ставил П. Ильин.

Критики разгромили постановку:

> Футуристически размалеванный занавес, какое-то нелепое нагромождение на сцене, уродливо загримированные, чудовищно разодетые, кривляющиеся и прыгающие артисты, пустая и антихудожественная пьеса. <...>
>
> Наркомпрос и Главполитпросвет должны обратить внимание на этот тоже «Государственный» театр и снять его со всех видов государственного снабжения[509].

> Это ядовитая, подчас весьма остроумная сатира на хлестаковщину в ее новых проявлениях и типах. <...>
>
> Написана местами неплохо. <...> Обывательское представление о коммунизме, очевидно, целиком уложилось у них <авторов> в формулу:
>
> — Грабь награбленное.
>
> И они добросовестнейшим образом ограбили режиссеров Таирова, Грановского, Комиссаржевского и Мейерхольда.
>
> Зрелище получилось неописуемое.
>
> — «Принцесса Брамбилла», «Мистерия-буфф» и «Свадьба Фигаро» — сразу, одновременно на одной сценической площадке.
>
> При этом соединение шаблонов, и без того набивших оскомину, было сделано крайне бездарно и ученически неумело. Отврат полнейший.
>
> После второго действия благоразумная часть зрителей поспешила на свежий воздух[510].

А. Луначарский пытался объяснить провал пьесы и последующее закрытие театра футуристическим оформлением и эклектичной постановкой «Товарища Хлестакова»[511]. Но, по свидетельству очевидца, для закрытия театра после первой же постановки были более веские причины. Само содержание пьесы, воспринятое одними как меткая сатира на советских служащих, у других вызвало протест. «Спектакль оказался образцом пошлого сумбура и невероятного эклектизма, а главное (хотя и независимо от намерений автора и театра), прозвучал контрреволюционно. Провал его был поистине исключительным: зрительный зал опустел наполовину уже к середине представления, а А.В. Луначарский, до того времени покровительствовавший Мастерской коммунистической драматургии, не скрывая своего крайнего возмущения <...>, демонстративно ушел во время действия»[512]. Сообщалось, что не удовлетворены были также «Главполитпросвет, партийные круги и трудовые массы»[513].

4 января 1922 года, через две недели после открытия, Гостекомдрам был ликвидирован, а помещение вновь передали Мейерхольду и труппе бывшего Театра РСФСР-2.

## Массовое действо

Теоретиком нового театра и массового действа, в частности, еще в 1918 году выступил В. Керженцев (П.М. Лебедев). Новый социалистический театр, по его мнению, должен был создаваться «не коммерсантом-предпринимателем, не акционерным обществом или группой артистов и художников, а коммуной — городом, деревней, кварталом, заводом, фабричным поселком, Советом, самой массой <...>, где актер и зритель сольются воедино. <...> Коммуна не приглашает для нового театра изощренную труппу профессионалов, а сама из себя выделяет драматургов, музыкантов, артистов. <...> Надо не столько “играть для народной аудитории”, сколько следует помочь этой аудитории играть самой. Такова главнейшая задача демократизации искусства. <...> Театр не будет иметь постоянной труппы профессионалов. Для каждой пьесы будет подбираться свой состав лиц, желающих играть, режиссеров, декораторов, художников, музыкантов. Или опять-таки будут чередоваться труппы, выделенные из себя отдельными союзами, обществами, заводами, кварталами. <...> Самыми типичными спектаклями грядущего будут зрелища под открытым небом. <...> Несколько раз в году будут ставиться пьесы-зрелища, воспевающие прошлую борьбу рабочего класса, изображающие этапы развития человечества, рисующие яркие сцены борьбы классов. <...> В связи с этими спектаклями под открытым небом возродятся или будут заново введены костюмированные шествия по улицам, сопровождаемые импровизированными спектаклями, играми и забавами, создастся веселое остроумие толпы, ее радостная творческая жизнь, ее художественная чуткость и восприимчивость»[514].

Наряду с «социалистическим театром», руководство которым В. Керженцев относил к компетенции центральной власти, на местах в районных театрах должен был создаваться «пролетарский театр»: «Строительство нового пролетарского театра должно начаться на местах, в районах, ибо только в этом случае можно будет на первых порах создать прочную и тесную связь между театром и населением. <...> Актерский коллектив должен составиться из местных рабочих-любителей. Все желающие испробовать свои силы регистрируются театром. Для всякой новой постановки из числа записавшихся отбирают более подходящие силы. <...> Совсем не следует создавать постоянной труппы любителей. Это сейчас же отрежет от театра все остальные рабочие силы. Театр должен давать всем желающим проявить свои силы. <...> Театр должен явиться вечной студией, где учат и учатся, где ежедневно дебатируют, где не признают первых и вторых актеров или главные и выходные роли. <...> Только при наличности достаточно прочных районных те-

атров возможно будет и процветание центрального социалистического театра»[515].

В отличие от Петрограда, где в течение 1920 года был осуществлен ряд грандиозных массовых зрелищ, в Москве все ограничилось идейной борьбой, разговорами и проектами. До постановок дело не дошло.

Консолидация сторонников массового действа началась на Первом Всероссийском съезде деятелей рабоче-крестьянского театра (РКТ) (17—26 ноября 1919), на заседаниях которого выяснились разногласия между этой группой и большинством. Сторонники массового действа считали, что новому театру можно использовать специалистов профессионального театра лишь в качестве технических сил, обращая особое внимание на народные празднества. Большинство делегатов съезда, наоборот, очень высоко расценивали существовавшую театральную культуру и отказывались считать народные празднества театральной формой[516].

Левая коммунистическая группа во главе с А. Ганом стояла на позициях полного отказа от профтеатра в любом его виде и защищала классовую чистоту «пролетарского театра» как театра переходного типа, которому надлежит расчистить тропы и через «социалистический театр» выйти на путь организации массового действа[517]. Приобщение масс к старой культуре А. Ган считал контрреволюционной деятельностью. Он был убежден, что «в пролетарском театре не может быть иной темы, иного дела, кроме дела самой революции и ее углубления. Сотрудник Пролетарского театра не может только наблюдать революционную действительность: он должен в ней участвовать»[518]. Постепенно сламывая всеобщее упорство, ячейки и коллективы «пролетарского театра» должны были бы растворяться в массовом действе, переходя в «социалистический театр», в котором революционная борьба, кровь, грязь, жертвы, героизм масс сменяются праздником победившего пролетариата. Но торжествующий труд еще впереди. Лишь преодолевая театральность праздников, посвященных истории борьбы и освобождения пролетариата, «социалистический театр» уступает место массовому действу. А. Ган считал, что «пролетарский театр, опыты театра социалистического и формы того и другого долгое время будут засорены театральной культурой прошлого, а массовое действо невольно будет искажаться»[519].

На Первом Всероссийском съезде РКТ конструкторы массового действа организовали левый блок (А. Ган, Н. Львов, В. Смышляев) и успешно провели кампанию против защитников профтеатра. В середине декабря 1919 года этот блок оформился в секцию массовых представлений и зрелищ[520] при ТЕО Наркомпроса (Неглинная ул., 9, кв. 12).

Первой задачей секции стала разработка сценария массового действа первомайского торжества, сценической площадкой для которого явился бы весь город, а исполнителями — все пролетарские массы Москвы. Было решено, что «сценарий должен быть написан самими массами в процессе коллективного творчества, коллективного обсуждения. Секция вырабатывает только общие принципы, схему празднества, которая поступает затем на обсуждение различных пролетарских ячеек: клубов,

студий, комитетов и т.д. И их детальная работа послужит материалом для окончательного сценария»[521].

С этой целью секция массовых представлений и зрелищ организовала два диспута на тему о народных празднествах и театре коллективного действия, состоявшихся в помещении московского Пролеткульта (Воздвиженка, 16). С докладами на митингах-диспутах «Массовое действо» (12 и 26 января 1920) выступил В. Смышляев[522].

В результате за основу сценария была принята история трех интернационалов. При этом сам праздник 1 Мая рассматривался как «первый акт творческого массового действа в мировом масштабе»[523].

Главное действо предполагалось разыграть за городом (на Ходынке). Схема празднества в общих чертах выглядела следующим образом. Рано утром с Воробьевых гор раздается мощный гудок сирены, которому отвечают гудки всех фабрик и заводов города. По этому сигналу с 17 застав Москвы к районным площадям, получившим названия в честь наук и искусств, выезжают кавалерийские разъезды, мотоциклетки и автомобили, вызывающие граждан на улицы, украшенные красными флагами и сатирическими плакатами на злободневные темы. На площадях их уже поджидают коллективы-возбудители, втягивающие всю массу граждан в активное действо праздника. Здесь разворачивается действо I Интернационала. По окончании его массы стекаются к центру. В центре происходит празднование II Интернационала. Наконец, все массы граждан двигаются к «полю Интернационалов», где разыгрывается падение II Интернационала, возникновение III и введение социалистического строя. На пути устраиваются перерывы для отдыха и питания, которые опять облекаются в театральные формы.

Перед практическим осуществлением этого сценария стояли огромные трудности: репетиции должны были принять характер коллективных маневров, не были разработаны методы вовлечения масс в активное действо праздника и т.д. В. Смышляев предлагал «ряд мер, которые невольно заставили бы перейти из пассивного созерцания к активному действу, сделали бы их из зрителей — исполнителями. Такими мерами являются: ряд легко преоборимых препятствий на пути шествия, расположение толпы по колоннам, которые под руководством подготовленных ячеек двигаются по заранее определенному направлению, восхождение на лестницы и возвышения и т.д. <...> Массовые пантомимы, театрализация всех моментов шествия, отдыха и питания, использование исторических мест, связанных с воспоминаниями о революционных событиях, все должно войти в программу празднества»[524]. Но все-таки сторонники массового действа признавались, что пока не знают, как превратить «движение отдельных коллективов в стройное общее “действо”, одновременно и театрально-прекрасное и увлекательное для исполнителей»[525]. На диспутах в московском Пролеткульте были высказаны серьезные сомнения в осуществимости этого плана. Среди самих организаторов также не было уверенности, что зрителей удастся вовлечь в общее действо. На дискуссии по поводу первомайского сценария эти сомнения прозвучали достаточно отчетливо:

Тов. Львов считает необходимым, чтобы в театральных моментах первомайского торжества сохранилась непременно граница между исполнителем и зрителем. Празднество не должно содержать в себе элементов, необходимо требующих активного участия всех присутствующих. Зритель должен иметь возможность до конца сохранить свое пассивно-воспринимающее отношение к «зрелищу», перед ним развертывающемуся. Но празднество не должно ставить непреодолимых преград между этими двумя группами присутствующих: зритель должен иметь возможность легко присоединиться к исполнителям и сам принять активное участие во всем происходящем, т.е. в хоре, в шествии, в художественном выявлении и т.д. Свобода оставаться зрителем или перейти в число исполнителей, вот чего я добиваюсь.

Тов. Смышляев. <...> Для меня совершенно очевидно, что при настоящем театрально-культурном состоянии масс вовлечение последних в «оргиазм» драматического действия вряд ли возможно в тех размерах, какие требуются творческой фантазией людей, воспринявших эту культуру. Но тем не менее мне кажется, что, разработав план торжеств детально, можно создать ряд таких условий, при которых инертная масса воспринимающих действо с необходимостью перейдет в самодействие, направляемое искусной рукой режиссера празднеств. <...> Ячейки действующие (раб.-крест. кружки и студии пролеткульта) могут заражать своим примером зрителя, например, вступая в импровизированные диалоги с толпой. Здесь, конечно, большая ответственность лежит на этих «заразителях» действия и диалогов. Одним словом, мне, вопреки мнению т. Львова, кажется, что и сейчас можно вовлечь массу в действие. Детальной разработкой методов такого вовлечения и должно, по-моему, заняться секции[526].

Секция массовых представлений и зрелищ не смогла придумать методы воодушевления многотысячной толпы исполнителей, не нашла способа побороть скептицизм зрителей, расположить их к празднеству и заставить «сыграть» все, что было задумано. Однако празднество было отменено по другой причине. Постановлением ЦК РКП (б) было решено посвятить день 1 Мая 1920 года всероссийскому субботнику, и массовые празднества отменили из-за их «несоответствия общему плану рабочего дня»[527]. Фактически этим решением одно массовое действо было заменено другим: вместо театрализованного было устроено трудовое. Сторонники массового действа, возможно, сознавали родственность этой замены, но, поскольку сами они ограничивали свою деятельность рамками массовых театральных представлений, социальные процессы (хотя бы организованные или инсценированные) пока еще выпадали из сферы их внимания.

Весной 1920 года члены секции проводили в театрах-садах опыты массовых действ в значительно меньших масштабах. В результате сам собой выяснился принцип вовлечения зрителей в действие. Им оказался смех[528].

В то же время потерпела неудачу предпринятая левыми попытка найти сторонников среди учащихся театральных студий. На конферен-

ции, созванной секцией массовых представлений и зрелищ 17 апреля 1920 года[529], большинство участников вступило с левыми в конфликт, и сторонники массового действа вынуждены были уйти с заседания[530]. Тогда была предпринята попытка получить рычаги административного руководства. Три сессии Всероссийского совета РКТ прошли под давлением идеологии секции. На третьей сессии (9—11 августа 1920)[531] в президиуме совета РКТ оказались одни левые, но, как только это случилось, совет был распущен Луначарским[532], а все его функции были переданы сектору РКТ при ТЕО Наркомпроса. Причем члены совета А. Ган, Н. Львов и другие также состояли в секторе РКТ, но вследствие этой реорганизации, попав в Центротеатр, большинство в котором составляли представители профтеатров, левые оставались в меньшинстве и теряли возможность проводить свою политику.

Ситуация изменилась после того, как заведующим ТЕО Наркомпроса был назначен В. Мейерхольд и был объявлен «театральный октябрь». Постановка «Зорь» изменила отношение А. Гана к профессиональному театру. На диспуте о «Зорях» (22 и 29 ноября 1920) он обсуждал, «почему театр не перекинулся в зрительный зал», и видел причину в косности публики.

> Т. Ган развил подробно те основные положения, которые были высказаны им на первой беседе. Та борьба, которую он до сих пор вел против профессионального театра вообще, в настоящее время должна несколько видоизмениться, так как возникновение нового театра «РСФСР» вносит существенные изменения в его концепцию театра как храмового капища. Оказывается, есть возможность уйти из этого капища, сговориться с актерами, воспламенить их революционным энтузиазмом и повести борьбу внутри самого театра по пути к настоящему зрелищу. Для этого спектакля не хватает лишь зрителя, который бы должным образом коллективно и организованно принял участие в таком действе. На воспитание и организацию такого зрителя и должны быть теперь направлены все наши усилия[533].

Поскольку работ по организации, конструированию и оформлению массовых процессов труда, пролетарских демонстраций и советских парадов им не поручали, секция направила свои усилия на цирковые зрелища и балаганы.

После отстранения Мейерхольда и реорганизации ТЕО Наркомпроса работа секции массовых представлений и зрелищ была нарушена, и тогда работавшие в ней деятели левого театра организовали группу «Массовое действо»[534]. К этому времени А. Ган сформулировал сущность своей теории: «Массовое действо — не вымысел и не фантазия, а прямая и органическая необходимость, вытекающая из самого существа коммунизма»[535]. «Массовое действо при коммунизме — это действо не гражданского, а человеческого общества, в котором материальное производство сольется с производством интеллектуальным, и эта интеллектуально-материальная культура мобилизует все свои силы и средства, чтобы подчинить себе не только природу, но и весь мировой Космос».

В переходное же время надлежит облегчать трудовые массовые процессы «искусственным действием», учитывая тот «человеческий материал, который оставлен нам в наследство капитализмом». Ган приводил такой пример театра переходного периода: «28 июня 1920 г. в Твери в зале клуба III Интернационала устраивался суд над панской Польшей. Трудящиеся Твери вынесли приговор, которым польское правительство, шляхта и буржуазия обвинялись в преступном нападении на Советскую Россию. Постановили отобрать у польских капиталистов земли и передать их трудовому народу. Трудящиеся Польши судом были оправданы. Приговор поручили привести в исполнение трудящимся Польши и всего мира при содействии русского пролетариата». Элементами «пролетарского театра» переходного времени, культуры активного действия трудящихся масс А. Ган считал суды, «живую газету», диспуты, митинги и тому подобные коллективные сборища. «Пролетарский театр — театр реально действующего в жизни трудового коллектива, у которого нет вдохновенно сфабрикованного репертуара, нет установленной техники выражения. Он все обретает в практике, в действии»[536]. Например, «познавательно овладев движущими силами, которые развертывают исторические события, и усвоив плановое движение революционной стратегии — он и только он может легко интерпретировать революционную действительность»[537]. «Массовое действо наших дней, — писал А. Ган, — возникает в условиях первых опытов по организации массовых процессов труда: "субботников", "нарядов комтруда", "недель", "кампаний" и др., но пока Пролетарский театр не даст нам коллективов действенников, пока Социалистический театр не выработает методы массовых постановок, до тех пор "массовое действо" — действо "бездейственное", и оно ничем не будет отличаться от массового хаоса, в котором жили люди до сих пор»[538].

Теория массового действа, развиваемая А. Ганом, не получила реального воплощения, оставшись одним из утопических проектов левого искусства.

Мейерхольд также отдал дань увлечению массовым действом. На одном из диспутов (20 декабря 1920) в Театре РСФСР-1 он критиковал петроградские массовые действа, так как «в них слишком много муштры и мало живого творчества самих масс»[539], но и сам вынужден был в аналогичном случае прибегнуть к воинским организациям. Летом 1921 года в русле театрализации Всевобуча В. Мейерхольд, И. Аксенов, А. Веснин и Л. Попова разработали грандиозный план массового действа «Борьба и победа», приуроченный к съезду Коминтерна. В этом массовом действе на Ходынском поле предполагалось участие 200 всадников кавалерийской школы, 2300 курсантов пехотных вузов, 16 артиллерийских орудий, 5 аэропланов с проекционными фонарями, прожектора, броневики, танки, мотоциклы, велосипеды и т.п. Действо не было осуществлено из-за запрета ЦК РКП (б) устраивать зрелища на площадях в голодный 1921 год[540].

Ни один проект массового действа в Москве так и не был реализован.

Группа «Массовое действо» просуществовала недолго. Уже в 1922 году ее члены работали в составе других авангардистских групп, причем некоторые из них продолжали развивать идею массового действа.

Подводя итоги развития левого театра в 1917—1921 годах в Петрограде и Москве, необходимо отметить, что в эти годы он фактически только формировался как самостоятельное художественное явление, неразрывно связанное с авангардистским движением в поэзии и живописи. Предреволюционные лабораторные опыты при поддержке советских государственных организаций позволили создать новые театральные формы спектакля и грандиозные массовые представления.

В театре еще отчетливее, чем в поэзии или живописи, прослеживается созвучность авангардистских устремлений с большевистской тягой к переустройству мира. Хотя чистые формы левого театра вполне могли развиваться и на территории, контролируемой белыми, однако отсутствие сколько-нибудь существенной деятельности в этом направлении у оказавшихся там левых режиссеров говорит прежде всего о несозвучности идей левого театра самому духу белого движения, ориентированному отнюдь не на новизну и переустройство, а скорее — на поддержание традиции и реставрацию старого.

Организационное обособление левого театра в 1917—1921 годах существенным образом повлияло на расстановку театральных сил, обострило борьбу приверженцев старых и новых течений, происходившую в коридорах власти и на многолюдных диспутах, вызвало горячие театральные споры, а также предопределило основные направления дальнейшей эволюции театрального авангарда.

# Глава пятая
# НОВАТОРСКОЕ ДВИЖЕНИЕ В МУЗЫКЕ

На улицу тащите рояли,
барабан из окна багром!
Барабан
рояль раскроя ли,
но чтоб грохот был,
чтоб гром.

*В. Маяковский*

Отличительной чертой русского музыкального авангарда в 1917—1921 годах от аналогичных движений в поэзии, живописи и театре продолжали оставаться малочисленность его сторонников и отсутствие собственных организационных структур, которые выделили бы его в самостоятельную силу среди других музыкальных учреждений и организаций. В то же время некоторые деятели музыкального авангарда принимали самое активное участие в ломке институтов старой художественной культуры, национализации музыкальных учреждений, реформе музыкального образования, организации концертной работы и т.д. Однако в творческой области они не оказали существенного влияния ни на концертные программы различных исполнительских коллективов, ни на идейно-художественные взгляды молодых композиторов, ни тем более на общую картину музыкальной жизни Петрограда и Москвы.

## Петроград [1]

Музыкальный отдел (МУЗО) Наркомпроса создавался с трудом. Первое сообщение о формировании отдела появилось в конце января 1918 года (по старому стилю). Задачи его определялись так: «В деятель-

ность отдела входит устроение всех дел, имеющих непосредственное отношение к музыкальному искусству. По своей компетенции музыкальный отдел явится высшей правительственной инстанцией в делах русской музыки в ее культурно-общественном и общегосударственном значении. Одной из ближайших задач явится формирование музыкального совета, который должен возникнуть на основах демократического представительства от всех существующих и возникающих музыкальных учреждений: педагогических, концертных, инструментальных и хоровых профессиональных союзов. <...> Наряду с созиданием новых социальных институтов: научного, педагогического, народного творчества и др., отделу предстоит прежде всего коренное преобразование тех существующих учреждений, которые призваны широко обслуживать потребности учащейся молодежи»[2].

При Отделе искусств Наркомпроса была утверждена Музыкальная коллегия, в которую вошли А.М. Авраамов, А.С. Лурье, Б.А. Кушнер и С.Я. Агронский[3]. В таком составе коллегия просуществовала всего около трех недель. Исключительно левый состав ее оказался непредставительным. К концу марта 1918 года вместо коллегии был создан Совет по делам музыки в составе дирижера Н.А. Малько, А.С. Лурье, критика Н.П. Малкова и певицы А.Г. Жеребцовой-Андреевой[4]. Через несколько дней в состав совета были приглашены также дирижер А. Коутс и певец И.В. Тартаков[5]. Однако, по сообщениям печати, в совете тотчас возникли конфликты: «<...> дирижер Н.А. Малько готовит решительный удар против заведующего А.С. Лурье. Г. Малько предполагает поставить вопрос ребром: или он, или Лурье. В случае перевеса г. Лурье, г. Малько заручился согласием некоторых членов подотдела (как-то г-жи Жеребцовой-Андреевой и еще кой-кого), которые вместе с ним подадут в отставку»[6]. В результате Музыкальная коллегия была снова расформирована, согласно официальной мотивировке, из-за того, что «за несколько месяцев своего существования ничем не проявила своей деятельности, если не считать двух-трех явно неудачных проектов музыкальных реформ»[7], «злые языки говорят о каких-то закулисных интригах, которым необходимо было положить конец»[8]. В новый состав коллегии вошли А. Лурье (председатель), музыковед Б.В. Асафьев, пианист С.С. Митусов, композитор А.П. Ваулин, пианист В.Л. Пастухов[9].

Практическая деятельность МУЗО Наркомпроса началась с борьбы за административное подчинение себе различных музыкальных учреждений и организаций. Первый удар был направлен на Русское музыкальное общество (РМО), ведавшее всеми музыкальными учреждениями дореволюционной России и к апрелю 1918 года самостоятельно выработавшее «весьма внушительную программу, в которой деятельность этого учреждения должна расшириться до крайних пределов и под его управление должны попасть многие первостепенной важности в музыкальном отношении учреждения»[10]. Эти действия рассматривались как атака на МУЗО Наркомпроса. Ответные действия МУЗО не заставили себя ждать. Сначала, под финансовым давлением, РМО перешло в ведение МУЗО, получив от последнего субсидию в 625 000 рублей[11], а

затем, после переподчинения входивших в него организаций, было ликвидировано. Репортеры меланхолично сообщали об этом в рубрике «Театральные мелочи»:

> Музыкальный отдел комиссариата народного просвещения занят рассмотрением вопроса о ликвидации бывшего императорского русского музыкального общества.
>
> В связи с намеченным планом деятельности, существование русского музыкального общества становится совершенно лишним, так как консерваториям решено предоставить самую широкую автономию, а музыкальные училища этого общества будут приняты в ведение комиссариата народного просвещения.
>
> При таком положении вещей русскому музыкальному обществу, после полувекового ведения чуть ли не всех музыкальных дел России, ничего не остается, кроме ликвидации, так как в связи с лишением всех присвоенных ему прав и преимуществ его работа сводится на нет[12].

> На последнем заседании главной дирекции Русского музыкального общества вице-председателем А.А. Давидовым доложена была бумага, полученная им от музыкального отдела Комиссариата Народного просвещения с уведомлением, что консерватория, как вообще музыкально-педагогические учреждения общества выделяются из его ведения.
>
> В развернувшихся по поводу данного сообщения прениях было отмечено изменившееся почему-то отношение к Русскому музыкальному обществу, которому вначале обещана была поддержка и даже выдана субсидия.
>
> Принята резолюция протеста, которая будет доведена до комиссара народного просвещения А.В. Луначарского[13].

Никаких особых протестов общественности (как это было в случае с Академией художеств) упразднение РМО не вызвало. Да и тактика левых, по сравнению с ликвидацией Академии художеств, была избрана более гибкая, и с казенных квартир никого не пришлось выселять. Так что обошлось без шума.

Одновременно с ликвидацией РМО в ведение МУЗО Наркомпроса перешел сначала государственный оркестр (апрель 1918)[14]; затем, после регистрации музыкальных инструментов[15], за подписью А.В. Луначарского и А.С. Лурье было издано распоряжение о переходе в ведение МУЗО Наркомпроса всего музыкального инвентаря (18 июня 1918)[16]; еще через три месяца постановлением МУЗО Наркомпроса был национализирован Институт музыкального просвещения (быв. Высшие музыкальные курсы Лохвицкой-Скалон, Николаевская ул., 27) (2 октября 1918)[17]; затем последовали национализация нотных и музыкальных складов, нотопечатен и нотоиздательств (22 октября 1918)[18] с запрещением вывозить и выносить оттуда музыкальные инструменты и принадлежности[19], запрет частной торговли нотами, частного издания нот и музыкальных книг (16 ноября 1918)[20] с одновременной национализацией инструментальных отделений нотных магазинов[21]. Начавшееся вскоре открытие

музыкальных школ и организация концертной деятельности потребовали постановления о реквизиции музыкальных инструментов[22].

К концу 1918 года Музыкальный отдел сконцентрировал в своих руках 4 нотопечатни, 22 нотных и инструментальных магазина, 8 складов. Был организован издательский подотдел в составе А.С. Лурье, Б.В. Асафьева, Н.М. Стрельникова и др., планировавший приступить к работе по нотоиздательству[23]. В течение 1919 года были изданы сборник «Лад», бюллетень «О том, что сделано»[24], Календарь-справочник Музыкального отдела Народного комиссариата по просвещению на 1919 год[25], сборники «Музыка в единой трудовой школе» и «Известия Академического подотдела»[26], «Сборник декретов, постановлений и разъяснений по авторскому праву на музыкальные произведения», «Музыкальная азбука для начинающих»[27]. В числе музыкальных произведений вышли сочинения А. Лурье «Греческие песни на тексты из Сафо в переводе Вячеслава Иванова. Для голоса с ф.-п.» (Пг., 1919), «Рояль в детской» (Пг., 1920), «Третья сонатина. Для рояля» (Пг.. 1920), «Упман. Курительная шутка» (Пг., 1919). Кроме того, музыкальные произведения А. Лурье издавались в Москве.

Работа по национализации музыкальных учреждений закончилась уже в 1918 году. Одной из последних была национализирована и передана в ведение МУЗО Наркомпроса нотная и книжная музыкальная библиотека Музыкально-исторического общества им. графа А.Д. Шереметьева (10 января. 1919)[28]. Так что уже осенью 1918 года МУЗО Наркомпроса превратилось в солидное бюрократическое учреждение, не умещавшееся в своем изначальном помещении и потому переехавшее в Мраморный дворец. Сложившаяся таким образом организация получила отражение в «Положении о Музыкальном Отделе НКП», утвержденном А. Луначарским. Согласно этому Положению, МУЗО Наркомпроса являлось единственным центральным органом, объединяющим, руководящим, контролирующим и управляющим всей музыкальной жизнью Советской республики. Постановления МУЗО были обязательны для всех без исключения граждан, организаций и учреждений РСФСР. Вся территория РСФСР была разделена на шесть музыкальных округов: Московский, Петроградский, Витебский, Нижегородский и т.д.[29]

Одновременно с расширением сферы административного влияния МУЗО Наркомпроса разворачивалась его деятельность по реформе музыкального образования. Уже 2 августа 1918 года была проведена реформа Петроградской певческой капеллы и Московского синодального училища, получивших названия соответственно Петроградской и Московской народной хоровой академии[30]. Их управляющим стал А.Д. Кастальский[31].

Отдел взялся за полную реорганизацию всей системы музыкального образования страны. Пресса сообщала:

> Разработанный музыкальным отделом народного комиссариата по просвещению проект реформы консерватории затрагивает консерваторию настолько существенно, что ей придется даже отказаться от присвоения ей названия.

Судя по намеченному заведывающим музыкальным отделом А.С. Лурье плану, консерватория будет своего рода музыкальной гимназией. Она, на правах среднего музыкально-учебного заведения, будет подготовительной стадией для музыкального университета, т.е. музыкальной академии[32].

Вряд ли руководителям консерватории понравился этот план. Во всяком случае, он вызвал толки в музыкальных кругах, и А. Лурье счел нужным подробнее разъяснить свою позицию в специальном интервью:

— Основным моим положением, — говорил он, — является возбуждение в музыкальных деятелях той энергии, которая необходима для омоложения и освежения художественной жизни. Разумеется, необходима предварительная серьезная реформационная работа, к которой в силу общих условий русские музыкальные деятели почти совершенно не подготовлены, но эта организационная стадия должна быть пройдена, и общими усилиями надлежащий путь будет найден.

Консерватория уже приступила к созидательной деятельности. Общеучебный и административный план будет всецело в ее руках. Консерваторская программа будет и по новому положению законченной, но все-таки усовершенствованной.

Кроме того, предполагается своего рода надстройка в виде музыкальной академии, где обучение будет совершенно бесплатным, но, разумеется, только для лиц исключительно способных. В консерватории плата будет доведена до нормы, существовавшей перед началом войны.

Кадр профессоров будет подвергнут фильтрации самим художественным советом. Критическим масштабом будет концертная деятельность и труды (композиции и проч.). Во всяком случае, педагогический стаж будет подвергнут новому рассмотрению.

В основу консерватории будет положен нормальный устав, выработанный на московском съезде по реформе высшей школы. Допущено будет свободное соревнование на профессуру.

Многочисленные частные музыкальные школы, курсы и проч. будут объединены в так называемые районные консерватории, которые будут пользоваться такой же государственной поддержкой, как и сама консерватория. Такая мера диктуется справедливостью, так как программа будет единой, общей для всех без исключения музыкальных школ.

Преобразование Синодальной школы в Москве и певческой капеллы в Петрограде в Народные хоровые академии во главе с Кастальским является крупной реформой, плодотворность которой скажется весьма быстро. Кроме того, мною введено обязательное обучение пению и теории во всех без исключения общеобразовательных школах.

Предпринимаются дальнейшие меры для постановки музыкального просвещения в надлежащие рамки, и думается мне, что общими дружными усилиями удастся побороть ту косность, которая мешала проявлению необходимой творческой инициативы. Ничего не разрушено, но многое, как видите, преобразовано[33].

Для нейтрализации влияния профессуры в консерватории была проведена та же административная реформа, что и в Академии художеств: всеми делами стал ведать совет старост учащихся[34]. Однако если в реформированной Академии художеств стали преподавать левые художники, то в консерватории из-за малочисленности деятелей музыкального авангарда профессорский состав во главе с А.К. Глазуновым не претерпел существенных изменений.

Реформа музыкального образования разрабатывалась и осуществлялась двумя специальными комиссиями, московской и петроградской, для работы в которых привлекались по возможности выдающиеся музыкальные деятели. В январе 1919 года была создана московская комиссия (С. Кусевицкий, Н. Метнер, А. Кастальский и др.)[35]. В середине февраля 1919-го комиссия по реформе музыкального образования в Северной области была создана также при Петроградском МУЗО Наркомпроса (А.И. Зилоти, А.К. Глазунов, Б.В. Асафьев, М.М. Миклашевский, Ф.М. Бронфин, В.Г. Каратыгин, А. Коутс и др.).

> На состоявшемся первом заседании тов. А.С. Лурье сделал доклад об общей организации музыкального образования в Республике, единогласно принятый и одобренный Московской Государственной Коллегией. Основной проект реформы был принят единогласно и Петроградской Комиссией[36].

Председателем обеих комиссий стал А.С. Лурье.

Суть реформы сводилась к демократизации системы музыкального образования в стране. При помощи специалистов МУЗО должен был «дать все необходимые знания пролетариату, для того чтобы оттуда вышли новые, истинно пролетарские работники и творцы в этой области, те работники, которые поведут искусство новыми, смелыми и нужными путями»[37]. И эти утопические цели воспринимались как реальная задача. На обсуждение обеих комиссий А. Лурье представил свой проект реформы музыкального образования в России «Основное положение о Государственном Музыкальном Университете». Проект Государственного музыкального университета предусматривал создание неразрывной сети музыкальных школ различных ступеней. «Государственный Музыкальный Университет, — писал сотрудник московской комиссии К. Эйгес, — это постановка всего музыкального образования и просвещения в стране, как в смысле создания музыкантов-специалистов в специальных музыкальных школах низшего, среднего и высшего типа, так и в смысле приобщения к музыке широких народных масс населения и распространения элементарной музыкальной грамотности»[38].

Петроградская комиссия подробно разработала общую структуру Государственного музыкального университета. Так, университет делился на восемь факультетов: общеобразовательный, вокальный, хоровой, инструментальный, оркестровый, фортепьянный, органный и научно-исторический, причем факультеты эти объединяли все мастерские (классы) всех школ по однородной специальности. Во главе факультетов сто-

яли деканы, являвшиеся ответственными руководителями всех мастерских своего факультета. Деканы образовывали коллегию по управлению университетом, избиравшую ректора и проректора, утверждаемых МУЗО Наркомпроса[39].

Московская комиссия подробнее разрабатывала план и программы специальных школ трех типов: одноступенных (низших), двуступенных (средних) и трехступенных (высших). Кроме этих трех ступеней Музыкальный университет предусматривал еще высшие свободные мастерские (Музыкальные академии) для свободного усовершенствования особенно одаренных лиц[40]. Общее музыкальное образование отныне давалось как обязательный предмет во всех общеобразовательных школах[41], а также в народных музыкальных школах. При этом, по рекомендации А. Лурье, на первое место должно было ставиться хоровое пение, а не инструментализм, «так как пение органически развивает музыкальность особенно с детских лет, а инструментальное развитие зачастую не дает никаких результатов»[42].

В октябре 1919 года в Москве состоялась объединенная конференция петроградской и московской комиссий, на которой после жарких дебатов было разработано и принято «Основное положение о Государственном Музыкальном Университете»[43]. О работе этой конференции подробно рассказал сам А. Лурье:

> На днях в Москве закончились работы конференции по реформе музыкального образования в России. Председательствовавший в заседаниях конференции заведывающий Музыкальным Отделом Народного Комиссариата по Просвещению А.С. Лурье <...> сообщил следующие сведения о характере работ конференции и достигнутых ею результатах:
>
> — Вопрос о реформе музыкального образования в России, — говорит А.С. Лурье, — созрел уже много лет тому назад. События последнего времени не стушевали остроты его значения. Напротив, работы конференции, открытой и закрытой официальным порядком, оттого приняли сразу строго-деловой характер. Конференция составилась из двух Государственных Комиссий — Петербургской и Московской, начавших свои работы в январе месяце текущего года. В основе работ конференции лежал проект, составленный заведывающим Музыкальным Отделом и целиком построенный на мысли коренной реформы профессионального музыкального образования и нового строительства в области народного музыкального просвещения. Конечною целью являлось согласование общих принципов реформы с началами, принятыми высшей научной школой нового типа, так, как это намечалось в проекте реформы университета, и объединение с низшей школой по типу единой музыкальной школы.
>
> Обе комиссии представили свои самостоятельные проекты, причем московский проект расходился по своему содержанию в значительно большей степени, нежели петербургский. Первая сессия конференции прошла блестяще, выяснив много спорных вопросов принципиального свойства. В итоге конференцией принят в законченном виде основной проект музы-

кального отдела в качестве «Положения о Государственном Музыкальном Университете».

Предстоящая в начале декабря вторая сессия конференции по реформе музыкального образования в России займется, в свою очередь, вопросами разработки второй части проекта, т.е. разработкою учебных планов и программ по секциям (специальностям), и определит конкретное содержание каждого из факультетов Государственного Музыкального Университета.

Следует с удовлетворением констатировать наиболее существенное — это то, что в первую же сессию конференции удалось в полной мере достигнуть конечного соглашения между всеми отдельными представленными на конференции мнениями и этим сохранить единство и цельность плана, выработанного Музыкальным Отделом. Направление деятельности Музыкального Отдела, таким образом, получило авторитетную санкцию в общественных кругах двух наиболее живых центров страны и заручилось поддержкою для будущей его работы, непрерывно продолжающейся по неуклонной линии насаждения музыкального просвещения в массах, т.е. демократизации музыки в подлинном смысле этого слова, и наряду с этим, поднятия и углубления музыкальной культуры вообще.

— Этой конференцией, — высказал А.С. Лурье, — положен настоящий и прочный фундамент музыкального строительства, государственного и общественного в России. <...>

Существо предложенной реформы сводится в общих чертах к следующему. Прежде всего в проекте проводится полная централизация специального музыкального образования, охватываемого институтом под названием «Государственный Музыкальный Университет». Этот университет не есть отдельное учреждение того или иного типа. Он — совокупность всех музыкальных школ от низших до высших, где бы они ни были расположены и как ближайшим образом ни были организованы. Государственный Музыкальный Университет получит, таким образом, своим назначением роль объединяющего центра, как специального музыкального образования трех ступеней — начального, среднего и высшего, так и всего народного музыкального просвещения — дошкольного, школьного и внешкольного.

В то время, как организация первой ступени — начальное образование — не возбудило разногласий среди членов конференции, предположения о ближайшем составе школы второй ступени вызвали оживленный обмен мыслей в заседаниях конференции.

В итоге конференцией принят принцип Музыкального Отдела: школа второй ступени — не промежуточная стадия между низшей и высшей ступенью, как это было предложено московской комиссией, а единица законченного профессионального музыкального образования, включая в себя мастерские по всем инструментальным отраслям оркестра. Наряду с этим школа третьей ступени, как высшая музыкальная школа, ограничена в своем объеме и оттуда выключен весь оркестр, за исключением смычковых инструментов. Уменьшенная по аппарату, эта школа и представится типом музыкальной академии в собственном смысле. <...>

Государственный Музыкальный Университет управляется Советом Деканов, стоящих во главе каждого факультета по специальностям и в целом образующим Коллегию по управлению Университетом. Во главе Коллегии стоит ректор Университета — председатель Коллегии. Эту должность ex officio занимает заведующим Музыкальным Отделом, являясь, таким образом, живым связующим звеном между общественным делом музыкального просвещения и государственною жизнью страны.

Таковы основные положения реформы музыкального образования, предположенной в ближайшее время к проведению в жизнь[44].

Фактически частичное осуществление этой реформы началось еще в 1918 году. В Петрограде, как и в других городах, была организована сеть бесплатных[45] народных музыкальных школ, задача которых состояла в том, чтобы дать слушателям общее музыкальное воспитание, а затем и образование. Были введены уроки слушания музыки, музыкальной грамоты, активного восприятия музыки и хорового пения. Школы имели успех. Один из сотрудников МУЗО писал в конце 1918 года: «В Петрограде функционирует целая сеть “Народных школ музыкального просвещения”, разбросанных по районам. <...> В народные школы принимаются все желающие, независимо от того, имеют ли они какую-нибудь музыкальную подготовку или нет. Если прибавить к тому, что занятия ведутся совершенно бесплатно, что существуют утренние, дневные и вечерние группы, благодаря чему у трудового народа является возможность приходить на занятия в свободные от службы часы, — то станет несомненным, что школы эти вполне оправдывают название “народных” школ. В школах преподается пение (хоровое и сольное), игра на рояле, скрипке, виолончели, контрабасе, флейте, гобое, кларнете, фаготе, трубе, валторне, тромбоне, барабане и т.д., кроме того, существует класс развития музыкальной сознательности, класс выразительного чтения и др. <...> В Центральной Народной школе музыкального просвещения (в Мраморном дворце), поставленной совершеннее других, — среди преподавателей значатся такие имена, как Артур Лурье, Иосиф Ахрон, Александр Дубянский и т.д.»[46].

Руководителем первой районной музыкальной школы (Мраморный дворец, Дворцовая наб., 6, кв. 8) стал А. Лурье[47]. Преподаватели хотели даже присвоить школе имя Артура Лурье, «в виду его выдающихся заслуг в деле насаждения народного музыкального образования в стране»[48]. Но до этого не дошло. Впоследствии на посту заведующего школой А. Лурье сменил Ф.М. Бронфин. Всего в течение сентября и октября 1918 года были организованы семь районных музыкальных школ: школа № 2 (Рождественский район, Кирочная ул., д. 45), школа № 3 (Невская застава, пр. села Смоленского, д. 33, кв. 1), школа № 4 (1-й Городской район, Николаевская ул., д. 27), школа № 5 (Петроградская сторона, Кронверкская ул., д. 23, кв. 25 и 26), школа № 6 (Васильевский остров, 5-я линия, д. 34, кв. 4), школа № 7 (2-й Городской район, Екатерининский канал, д. 101, быв. дом Алафузова)[49]. Согласно официальной информации, «преподавание в них ведется по программе

консерватории» и «в каждой школе насчитывается 200—300 учащихся»[50]. В январе 1919-го были учреждены 8-я и 9-я народные музыкальные школы (школа Нарвского района — 12-я рота, д. 36, и школа Василеостровского района — 9-я линия, д. 46)[51]. С 1 февраля 1919 года начались занятия в 10-й народной школе музыкального просвещения Нарвского района (1-я рота, д. 14, кв. 11—12)[52]. В середине февраля 1919-го были открыты 11-я (Невский пр., 176), 12-я (Фонтанка, 30) и 13-я (Троицкая ул., д. 13) школы музыкального просвещения[53]. 12-й школой заведовал Б.В. Асафьев[54]. Музыкальные классы Выборгского района 15 марта 1919 года перешли в ведение МУЗО Наркомпроса и были преобразованы в 14-ю школу музыкального просвещения (Лоцманский пр., 19)[55] (заведующий школой дирижер и музыкальный деятель Н.А. Сасс-Тисовский). В конце марта 1919-го были учреждены 15-я школа музыкального просвещения (Б. Морская, 59)[56] и 16-я школа музыкального просвещения (Смольный)[57]. Вскоре в ведение МУЗО Наркомпроса перешли музыкальные курсы Е.П. Рапгоф (ул. Гоголя, 7), переименованные в 17-ю школу специального музыкального образования 1-й и 2-й ступени. Уже 12 апреля 1919 года в ней начались занятия[58]. В отличие от других эта школа ставила «своей задачей не пропаганду и популяризацию музыки в народных массах — для этой цели служат школы музыкального просвещения, а подготовку работников искусства, мастеров звука, проникнутых любовью к своему делу и обладающих обширными знаниями в своей специальности»[59].

Кроме семнадцати школ музыкального просвещения были организованы также две трудовых музыкальных школы и одна трудовая хоровая школа[60]. Две первые были образованы в январе 1919-го из музыкальной студии (Фонтанка, 30; заведующий А.И. Зилоти) и музыкальной школы (Троицкая, 13; заведующий пианист Н.И. Рихтер)[61], а последняя — в марте 1919-го из 2-го интерната (Очаковская, 6)[62].

Уже в марте 1919 года для установления общего плана работ, методов преподавания и контроля над деятельностью всех этих школ при МУЗО Наркомпроса был учрежден совет из семи человек[63], организовавший для преподавателей народных музыкальных школ инструкторские курсы (10 июля — 21 августа 1919)[64], целью которых было «установление единых общих программ и методов преподавания в школах народного музыкального просвещения»[65]. Речь на открытии курсов произнес А. Лурье[66].

Собственно, деятельность двадцати вышеперечисленных школ, а также народной хоровой академии и государственной консерватории в совокупности составляла в Петрограде реальную базу для задуманного А. Лурье Государственного музыкального университета. В последующие годы, вплоть до начала нэпа, сколько-нибудь существенных изменений в численности народных музыкальных школ в Петрограде не произошло.

Изданный в июле 1919 года сборник «Лад» открывала декларация МУЗО Наркомпроса, подписанная А. Лурье, Б. Асафьевым, С. Митусовым и А. Ваулиным. Декларация, в частности, гласила:

> В настоящие героические дни *дух музыки* дает о себе знать в кипящих ритмах мирового мятежа, мстя за забвение и расплавляя пласты мертвенных образований, поставленных ныне трепещущим, глухим человечеством, упорно и слепо сковывавшим его животворную силу. Не находя духа музыки и музыкальной мысли в формальных образованиях академического музыкального искусства и сознавая полную беспомощность усилий и путей существующего музыкального образования и воплощения, в связи с утраченной другими искусствами связи с природой музыки, Музыкальный Отдел ОБЪЯВЛЯЕТ отныне *музыку свободной* от всех существующих до сих пор ложных канонов и правил музыкальной схоластики во всех ее проявлениях, как в области творчества, так и в области музыкальной педагогики, утверждая, что культурная музыка, как отражение духа музыки, подчинена единственно законам природы, как в индивидуальном, так и в коллективном, чувственном сознании и воплощении. <...> Музыкальный Отдел ОСУЩЕСТВЛЯЕТ в плане государственного строительства музыкальной культуры основы полного приобщения народных масс, статически таящих в глубинах своих дух музыки, к активному самовыявлению, вооружая их знанием и опытом. Реформа специального (профессионального) образования провозглашается сейчас соответственно темпу времени, как полный разрыв со средой прежних «культуртрегеров звука» и с областью «звукопроизводства» и как возврат к свободным путям народного художественного творчества. <...> Понимая внешкольную работу как общение с народной аудиторией, Музыкальный Отдел УТВЕРЖДАЕТ художественное внешкольное образование краеугольным камнем всего строительства музыкального дела в направлениях учебной, ученой и *просветительной* ассоциаций. Через большие и малые показательные коллективы (оркестр, камерные ансамбли) и через хоровые общины проходит вся концертная деятельность, как демонстрация музыки. Возрождая игру и празднества, музыкальная жизнь организует улицу, пронизывая ее *пафосом песни*. Вся остальная деятельность Музыкального Отдела (ученая, учебная — школы, курсы, лекции, издательство, распределение и производство) служит подспорьем основной цели — внешкольной работе. <...>

В приобщении к музыке широких народных масс большая роль отводилась концертам, устраиваемым концертным подотделом МУЗО Наркомпроса в Гербовом зале Дворца искусств (Зимний дворец), Малом зале Консерватории и некоторых других залах. В программы концертов включались произведения западноевропейских и русских классиков, а также сочинения современных композиторов.

Концертный подотдел (первоначально — концертная комиссия) МУЗО Наркомпроса был образован в сентябре 1918 года[67], и 29 сентября состоялся 1-й народный симфонический концерт из произведений Глинки, Даргомыжского, Бородина и Мусоргского. На последующих концертах исполнялись сочинения Чайковского, Глинки, Лядова, Бородина, Бетховена, Мендельсона, Грига, Свенсена, Моцарта, Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Вагнера, Скрябина, Шуберта, Стравинского, Берлиоза, Листа, Глазунова, Гайдна, Рахманинова, Аренско-

го, Ляпунова, Гречанинова, Сен-Санса, Франка, Вебера, Брамса, Танеева, Шумана, Баха, Дебюсси, произведения норвежских, финских, французских композиторов, русские народные песни и др. С 29 сентября 1918 по 25 мая 1919 года было устроено 98 народных симфонических, камерных и хоровых концертов в Гербовом зале и зале Народной хоровой академии, а также 25 камерных концертов в Малом зале Консерватории (с 25 января по 14 мая 1919). Одновременно от культурно-просветительных организаций районных Советов стали поступать запросы на концерты в клубах. Для удовлетворения этих запросов в сезон 1918/1919 года было организовано более 200 районных концертов, программы которых, составленные концертным подотделом и подотделом общего музыкального образования, включали в основном вокальные произведения русских классиков[68].

> Музыкальный Отдел проявляет громадную энергию в деле пропаганды музыкального искусства. Поставив на ноги народные, симфонические, камерные и хоровые концерты в Гербовом зале, Отдел принялся за прочную и постоянную организацию районных концертов, которые в настоящее время так привились и распространились, что положительно нет в Петрограде уголка, в котором Отдел не устраивал бы своих концертов, почти всегда сопровождаемых вступительным словом лектора. Нет ни одной культурно-просветительной организации или ячейки, которые не были бы связаны музыкальными узами с Отделом[69].

Но и это еще не все. С 23 февраля 1919 года в Малом зале Консерватории начался устроенный Музыкальным отделом цикл детских концертов, которые проходили по воскресеньям[70]. Одновременно были организованы различные артистические бригады, которые должны были объезжать все фронты. Первым в концертную поездку по южному фронту был отправлен Народный великорусский оркестр имени В.В. Андреева (13—31 января 1919)[71]. Затем для обслуживания северного, восточного и южного фронтов концертными и оперными спектаклями были организованы симфонический оркестр, струнный оркестр балалаечников, оперная труппа (8 артистов), концертная труппа, вокальный квартет («лапотники»), инструментальные квартеты имени А.В. Луначарского и А.С. Лурье, уже в январе 1919-го выехавшие в прифронтовую полосу[72].

Отчитываясь о проделанной в сезоне 1918/1919 года работе, сотрудник МУЗО так характеризовал деятельность концертного подотдела: «Мобилизованы были все художественные, выдающиеся и менее выдающиеся, прославленные и менее прославленные силы и было организовано большое, захватывающее огромную территорию пропаганды концертное дело»[73].

Летом 1919-го концерты были перенесены в Павловск, где они традиционно проходили в здании вокзала (1 июня — 27 августа 1919). Кроме того, в клубе театра Петроградского совета (Смольный) еженедельно устраивались оперные спектакли и концерты при участии лучших артистов государственных и коммунальных театров[74]. Была организована

также постановка опер в районных домах просвещения [75]. Устраивались концерты в чайных петроградского центрального рабочего кооператива, на железнодорожных агитпунктах [76], в Новом Петергофе [77], для Балтийского флота (Морской корпус) [78].

С наступлением нового сезона 1919/1920 года активная концертная деятельность возобновилась в помещении Народной хоровой академии (Мойка, 20) [79]. Особенно впечатляюще деятельность МУЗО Наркомпроса развернулась в День советской пропаганды (7 сентября 1919), когда были организованы 122 концерта и «несколько опер-феерий чисто детского репертуара», показанных «в течение дня в пяти-шести пунктах» [80]. Тем не менее в этом сезоне число концертов оказалось значительно меньшим, сначала из-за сложного военного положения под Петроградом, а затем из-за холодной суровой зимы, отсутствия света и дров для концертных помещений. В итоге почти всю зиму симфонические концерты не устраивались [81]. Тем не менее в январе—феврале 1920 года в прифронтовую полосу были снова разосланы концертные группы [82].

Оживление концертной деятельности началось только в апреле 1920-го устройством камерных вечеров в зале Народной хоровой академии. Была выработана программа, согласно которой на протяжении четырех месяцев предполагалось дать около 30 концертов: «Почти три десятка концертов, расположенных вне сухого и обычного хронологически-исторического порядка, но планомерно чередующих классика с композитором уравновешенно-романтического типа, западного модерниста с представителем отечественных музыкальных “дерзаний”, дадут, таким образом, по мысли устроителей вечеров, исчерпывающий в пределах живого интереса к типам камерного творчества обзор богатейшей и количественно и качественно, численно и духовно всемирной камерной литературы. Брамс и Танеев, Дебюсси с Деляжем, Стравинский и Лурье, Бетховен, опять Танеев, Равель с Роже-Дюкассом и Бик, Лист, Глазунов, Франк с д'Энди и Гнесин; Шуман, Чайковский, Вольф с Шенбергом и Мясковский; Шуберт, Метнер, Сен-Санс с Форэ и Щербачев; Шопен, Рахманинов с Черепниным, Мендельсон с Регером и Прокофьев — вот основные звенья этой длинной цепи» [83]. Кроме того, в мае—августе 1920-го МУЗО Наркомпроса устроило несколько концертов-выставок (Малый зал Консерватории) [84].

После традиционного летнего сезона в Павловске [85], где проходили камерные музыкальные вечера и симфонические концерты, а по воскресеньям — балетные утренники для детей [86], очередной зимний сезон (1920/1921) концертной деятельности МУЗО Наркомпроса открылся 3 октября в Народной хоровой академии [87]. В работе МУЗО Наркомпроса этот сезон оказался последним и незавершенным. Фактически концертная деятельность продолжалась по тем же направлениям, что и в предыдущие годы, но не столь активно, как в первый сезон.

На фоне этого широкого музыкального строительства, развернутого, как утверждалось в декларации МУЗО, во имя организации народной массы (улицы), «пронизывая ее пафосом песни», собственно творческие выступления деятелей музыкального авангарда выглядели достаточно скромно.

В 1917 году **С. Прокофьев** выступал в Петрограде только один раз на 1-м симфоническом концерте в Павловске (19 мая 1917), где исполнял 1-й фортепьянный концерт[88]. В дальнейшем весной (15 и 17 апреля 1918), накануне отъезда в Америку, состоялась серия его концертов, прошедших в зале Тенишевского училища (Моховая, 33). Многочисленные отзывы музыкальных рецензентов свидетельствовали о признании композиторского таланта С. Прокофьева даже теми критиками, которые сознавались, что им совершенно чужда его музыка:

> С. Прокофьев уже более года не выступал публично, и невольно с его концертом для нас связывалось ожидание каких-то совершенно новых достижений его сильного таланта. Ожидания эти оправдались лишь до известной степени. Новинки вечера сосредоточены были в конце программы. Это третья соната и цикл небольших пьес «Мимолетности». Соната задумана давно, в 1907 году, и только переработана в текущем году по старым записям. Она импонирует яркостью музыкальной фантазии, соединенной у Прокофьева с удивительной внутренней спаянностью формы. В ней много волевого напряжения, задора, и вся она, как лавина, извергается на слушателя. Существенно новых черт в характеристику Прокофьева она, однако, не вносит. Иные возможности открывает серия «Мимолетностей», двадцать крохотных пьес, совершенно неожиданных для этого автора своей нежной фактурой и почти полным отсутствием тех резких эмоциональных акцентов, которые так характерны для его музыкального письма. <...> Несомненно, что в «Мимолетностях», чудесно сыгранных автором, кроется тончайшее ощущение некой новой, насквозь одухотворенной музыкальной красоты[89].

> Не в первый раз исполняется его бурная «Токката», своеобразно-красивая вторая соната, «Призрак», «Каприччио» и «Легенда» и на них не будем останавливаться. Наше внимание приковано новинками — третьей сонатой и «Мимолетностями», исполняемыми в первый раз. Впечатление от них сильное, захватывающее.
>
> Третья соната — это вихрь звуков, сплетенный из смелых, порой неслыханных созвучий, согретых пламенной энергией. Соната представляет колоссальные технические трудности, осилить которые может только такой сильный, блестящий пианист, как сам автор, который придает сонате отточенную четкость рисунка и жизненный нерв.
>
> Еще интереснее «Мимолетности», представляющие собой серию чрезвычайно своеобразных миниатюр, богатых не только игрой музыкальной мысли, но и прочувствованностью. <...> Автор-пианист, имея у публики обычный бурный успех, играл сверх программы[90].

По отзыву музыкального критика о первом концерте, «небольшая молодая аудитория, ищущая новых откровений, весьма сочувственно отнеслась к композитору, который хорошо сделал, повторив свою новую третью сонату»[91].

Откликнувшись на второй концерт, критик умеренных убеждений в раздраженном тоне писал о музыке Прокофьева, отличающейся «край-

ней *вещностью*, крайней материальностью — при удивительной пока что, внутренней, духовной бедности»:

> Композициям г. Прокофьева нельзя отказать в характерности, но эта характерность весьма ограничена в своей чисто внешней эксцентричности. <...>
>
> Наибольший и наиболее заслуженный успех имела в последнем концерте одна из его ранних пьес (ор. 4) под названием «Наваждение», — которую, пожалуй, можно было бы назвать и более конкретно, например: «Бешеная свистопляска чумазых чертей в пекле», или «Неистовая драка двух разъяренных горилл». Эта вещица отличается, действительно, большой цельностью и выдержанностью в своей невероятной дикости[92].

О тех же качествах музыки Прокофьева, но уже в положительном ракурсе, писал музыкальный критик В. Каратыгин:

> Рекомендовать вниманию публики этого композитора не приходится. Хотя он и очень еще молод, но сочинил свыше 3-х десятков опусов, таких характерных, свежих и своеобразных, что они должны быть отнесены к наиболее примечательным явлениям в русской музыкальной современности. Нет музыканта, который бы не знал оригинальных созданий прокофьевской музыки, смелой, бурной, преисполненной огромного богатства жизненных сил, но есть немало музыкантов, не приемлющих этого творчества именно за его необузданность, за то, что шипучая пена блестящего остроумия Прокофьева часто перехлестывает через края академических правил гармонии и контрапункта. <...> Он не любит проторенных дорог. Он предпочитает продираться сквозь девственные чащи, уверенной рукой сокрушая лежащие на пути препятствия, ломая крепкие скалы, выкорчевывая деревья, с разбега прыгая через глубоководные и широкие ручьи. Шума и грома от его странствий к новым берегам идет страсть как много! Брызги, обломки, осколки так и летят во все стороны. Но это не озорство, не шалость. В его дерзаниях есть своя крепкая и убедительная логика. Курс взят определенный, отчетливый, прямой. Направление прокофьевских стремлений — к солнцу, к полноте жизни и праздничной радости бытия. Это бытие — музыка, в противоположность прочим искусствам, отнюдь не пренебрегавшим миром вещественных предметов и явлений, доныне большею частью склонна была трактовать почти исключительно с духовной стороны, если только не впадала во внешнее звукоподражание. <...> Не то у Прокофьева. Его оригинальность, быть может, и односторонность — в том, что он, по крайней мере, в начале своей композиторской деятельности заявил себя художественным материалистом. Испытываемые им страсти и «Наваждения», рассказываемые им «Сказки» и «Легенды», видимые им «Призраки» словно обладают вещественной плотностью, состоят из тела и костяка, проявляют активнейшее волевое напряжение. Таковы же и вторая его соната, и вещи по формальным заглавиям: «Токката», «Каприччио»; тот же характер скорее в кровь и плоть облеченных демонов злобного смеха, чем иронических настроений носят причудливые «Сарказмы». Мелодичес-

кий рисунок повсюду поразительно рельефен, ритмика необычайно резка, упруга и напориста, чувства, идеи, образы — такие насыщенные, увесистые, выпуклые, будто они объекты того же порядка, как рояль, которым композитор-пианист так великолепно владеет. Чистому лиризму в такой плоскости звукосозерцания нет места. <...> Огромная энергия и ослепительный блеск, индивидуальное своеобразие, порой суровый драматизм, часто капризный гротеск и реже всего глубокое душевное движение — таковы были до сих пор основные черты искусства Прокофьева. Поворот в сторону большего равновесия духа и материи был так желателен! И он, по-видимому, приходит. В тех 20 миниатюрах, что автор метко окрестил «Мимолетностями», наряду с отзвуками прежнего звукового натурализма звучат уже и новые ноты. Там и здесь среди всяческих задорных всплесков и взвизгов, суетни и кутерьмы вдруг пахнет на вас чем-то нежным, кротким, сладостным. <...> Это настоящие, полные тонкого и изящного лиризма, жемчужины музыкальной поэзии, которые еще более выигрывают в своей обаятельности, находясь в контексте с эпизодами, резко им контрастирующими <...>, с музыкой прыгающей, бегающей, кипящей, долбящей, гримасничающей, уснащенной всякими случайными нотами, всевозможной «гетерофонией». Та же лирическая струя дает себя определенно чувствовать в новых сонатах Прокофьева. <...>

Публика приветствовала Прокофьева очень горячо. На обоих концертах он много играл на бис[93].

Другие критики оказались солидарны с В. Каратыгиным:

Музыка С. Прокофьева была всегда музыкой чисто волевой: такого напряжения чистой личной воли, быть может, еще не знала до него русская музыка; не говоря уже о Чайковском, с его растрепанным, безвольным и судорожным лиризмом, но и в Скрябине волевые устремления, носящие при этом сверх-личный характер, обладают своеобразной внутренней созерцательностью. Но в Прокофьеве привлекала и смущала странная обнаженность словно ни на что не устремленной воли, себя порождающей и себя же пожирающей. Отсюда, вероятно, и внутренняя холодность этой музыки, несмотря на блеск ее ослепительный и напряженность. <...>

Но вот мы услышали теперь последние сочинения художника: третью и четвертую сонаты, ряд миниатюр «Мимолетности», и — новый мир раскрылся перед нами; преобразился самый художественный облик С. Прокофьева, и страх наш за судьбы этого наиболее значительного, за смертью Скрябина, по силе музыкального дара русского художника звуков рассеялся совершенно. Музыка обеих сонат, лаконичной третьей, в особенности, все еще насыщена волевой энергией, внутренне динамична; но воля эта уже не пуста: она своеобразно окачествилась, конкретизировалась. Родилась лирика, глубокая и искренняя, сгладились гримасы, смягчились сарказмы и насмешки. Муза Прокофьева запела. Анданте 4-й сонаты — сплошное, широкое пение, излияние души, и великолепно радостен блестящий финал этой сонаты: такой радости, такого ликования не знала еще музыка Прокофьева. В «Мимолетностях» лирические, созерцательные настроения

явно доминируют; но тогда как в сонатах С. Прокофьев, явив нам новый лик свой, остается совершенно оригинальным, в «Мимолетностях» мелькают порою уже знакомые нам образцы: Шуман, французские импрессионисты, Скрябин. <...>

Исполнены были все произведения так, как мог их исполнить только сам С. Прокофьев, великолепный пианист, равного которому я вижу лишь в столь отличном от него Рахманинове[94].

Как ранние, так и последние сочинения г. Прокофьева представляют чрезмерные технические трудности. Осилить их может разве только такой блестящий пианист, каким является сам автор, который с такой удивительной легкостью передал звуковой вихрь последней части сонаты № 4 (Finale) и «Наваждение»[95].

Кроме двух сольных концертов С. Прокофьев через несколько дней принял также участие в 17-м симфоническом концерте государственного оркестра (21 апреля 1918) в зале Певческой капеллы, программа которого состояла из произведений Скрябина (Симфония № 3), Стравинского («Фавн и пастушка» и сюиты из балета «Жар-птица») и Прокофьева (Классическая симфония D-dur, сочинение 25)[96]. При этом «Классическая симфония» Прокофьева исполнялась впервые. Отчет музыкального рецензента об этом концерте был посвящен в основном Прокофьеву:

Г-н Н.А. Малько, дирижировавший последним 17-м симфоническим концертом государственного оркестра, <...> является одним из немногих наших дирижеров, специализировавшихся в новой и новейшей школах вообще и в частности в музыке Скрябина и Стравинского. Его толкование названных авторов с каждым разом делается все интереснее. <...> Яркая, одухотворенная и прекрасная интерпретация «Божественной поэмы» (Симфония № 3) Скрябина, сюиты «Фавн и пастушка» и живописная сюита из сказки-балета «Жар-птица» Стравинского — служит лучшим доказательством высказанного положения.

Была исполнена еще «Классическая симфония», D-dur, соч. 25 Сергея Прокофьева под его личным управлением.

Молодое, сверкающее дарование г-на Прокофьева в конце «прокофьевской недели» (прошлая неделя, по тому количеству прокофьевской музыки, что довелось услышать за его два концерта, вполне можно назвать «Прокофьевской») показалось в совершенно новом виде. Ему захотелось мысленно воскресить «старое доброе время с фижмами, пудреными париками косичками», и это для его удивительного таланта оказалось пустяком. Задуманная и начатая в 1916 году симфония, 10-го сентября 17-го года уже была готова, а вчера по не высохшей еще рукописи и была исполнена.

Не вдаваясь в подробный анализ, должен отметить, что новое произведение г-на Прокофьева отличается от прежних его творений простотой и изяществом. Строгая ясность мысли, юношеская беззаботность — все это, пропитанное неизменным прокофьевским напряженно-захватывающим стремлением, создало музыку, которая бодрит и радует слушателя. Автор

> продирижировал свое произведение с пламенной экспрессией. Публика встретила талантливого молодого композитора аплодисментами, а по окончании симфонии ему устроила шумную овацию[97].

Вскоре после этих выступлений С. Прокофьев уехал в Америку, думая, что всего «на несколько месяцев»[98]. 7 мая 1918-го он отбыл из Петрограда и 1 июня уже приехал в Токио. В Японии он задержался до августа 1918 года, выступив на двух концертах в Токио и одном — в Иокогаме. По мнению Прокофьева, «в европейской музыке японцы понимали немного, но слушали внимательно, сидели изумительно тихо и аплодировали технике. Народу было маловато, и иен я заработал мало. Из Йокогамы, с чудесной остановкой в Гонолулу, я перебрался в Сан-Франциско»[99]. Вместо планировавшихся нескольких месяцев, участие Прокофьева в музыкальной жизни России прервалось на долгие годы.

Между тем его произведения изредка продолжали звучать на петербургских концертах. Так, в Малом зале Консерватории на 13-м камерном вечере (19 марта 1919) исполнялись произведения Мясковского и Прокофьева[100]; в зале Народного собрания (29 июля 1920) прошел камерный концерт из произведений Прокофьева[101]; на концерте в Доме искусств (27 августа 1920) исполнялись вещи Скрябина, Стравинского, Прокофьева и Гнесина[102]. Это немного. Для сравнения скажем, что сочинения Чайковского только в сезон 1918/1919 года 15 раз исполнялись в народных симфонических концертах[103].

Из других левых композиторов, живших тогда в Петрограде, можно назвать Николая Обухова и Ивана Вышнеградского.

**Н. Обухов** в октябре 1911-го поступил в Московскую консерваторию вольнослушателем по классу контрапункта проф. А.А. Ильинского, затем в январе 1912-го выбыл по собственному желанию и через год (январь 1913) вновь поступил учеником по классу фортепиано проф. П.Н. Страхова. В 1913 — 1916 годах он обучался в Петербургской консерватории у Н. Черепнина и М. Штейнберга в классе теории композиции[104]. В это время Обухов заявил себя сторонником 12-тоновой гармонии, а также изобрел новую систему нотописания. Один из молодых журналистов, сторонник Обухова, рассказывал об этой системе:

> Главный принцип современного модернизма выступает с достаточною очевидностью. Это признание новой двенадцатитонной <так в тексте> темперированной гаммы взамен старой системы мажорных и минорных гамм и полное отрешение от понятий тональности и тонального единства. В этой новой атональной 12-титонной гамме исчезают различия по высоте звуков, энгармонически равных, и звуки, выражаемые на фортепьяно черными клавишами, уже не являются производными от соседних с ними звуков, выражаемых на фортепьяно белыми клавишами, а суть самостоятельные и неизменные ступени новой основной гаммы.
>
> Новая гамма требует новой номенклатуры и новой семейографии в соответствии с принципами независимости всех ее двенадцати ступеней. <...>

Система Обухова:

1. *Номенклатура.* Пользуясь тем же самым гимном к св. Иоанну, который в XI в. послужил Гвидо для обозначения ступеней диатонической гаммы, Обухов называет ступени двенадцатитонной гаммы следующим образом: do, lo, re, te, mi, fa, ra, sol, tu, la, bi, si.

2. *Нотация.* По системе Обухова ступени двенадцатитонной гаммы изображаются следующим образом. Звуки, выражаемые белыми клавишами (do, re, mi, fa, sol, la, si), изображаются по старому способу; звуки lo, te, ra, ti, bi изображаются так же как звуки, лежащие полутоном ниже (do, re, fa, sol, la,) с тою разницей, что вместо нотной головки ставится крестик[105].

На страницах «Русской музыкальной газеты» система Обухова была вынесена на обсуждение музыкантов, но со стороны последних никакого отклика не последовало[106].

Между тем на четвертом вечере современной русской музыки (21 января 1916; Малый зал Консерватории), устроенном журналом «Музыкальный современник», Н. Обуховым были исполнены собственные произведения[107], вызвавшие скандал в публике. На вечере исполнялись произведения молодых композиторов, которые, по мнению одного из рецензентов, «являются представителями русского модернизма; из них одни лишь кокетничают с модернизмом, не порывая с музыкальным наследием прошлого, а другие явно стремятся перешагнуть через все традиции»[108].

В заключение молодой композитор некий Обухов под шум и хохот публики воспроизвел на рояли ряд уши раздирающих пьес, называемых «Crime», «Les astrales parlent», «La mort» и т.д.

Даже «видавшие виды» и обтерпевшиеся постоянные посетители вечеров «Музыкального современника» не выдержали этого музыкального бесчинства и после первых номеров бросились к выходам.

Обухов, по-видимому, думал так: если Скрябин своими шестизвучиями достиг яркого результата, то он, Обухов, двенадцатизвучиями, т.е. одновременным употреблением всех двенадцати полутонов гаммы, достигнет в два раза более яркого результата. Расчет оказался, однако, неправильным: сочинения Обухова бесцветны, унылы, бездарны и лишены даже тени музыкальной мысли. <...> Они — по ту сторону музыки и не подлежат музыкально-критической оценке.

Вся ответственность за скандальный финал вчерашнего концерта падает исключительно на организаторов вечера, которые, конечно, не могли не знать, с какой художественной специей они имеют дело[109].

Сходную оценку дал музыкальный обозреватель «Речи»:

Что касается фортепьянных пьес — «Crime» (op. 13), «Les astrales parlent» (op. 21) и сюиты «Revelation» (op. 17 шесть №№ с претенциозными названиями вроде «Detress de Satan»), исполненных самим автором Н. Обуховым, то все они представляются мне сплошным озорством. К ним вовсе

не применим обычный художественный критерий, хотя бы и много, много расширенный. Для моего слуха они совершенно неприемлемы; я воспринимаю их как сплошную фальшь. Хотелось бы верить, что на программу подобные пьесы попали по недоразумению. Во всяком случае, их следовало выделить в особую футуристическую, что ли (дело не в названии) серию сочинений, подобно тому как футуристы в живописи устраивают для себя отдельные выставки, не смешиваясь с «жалкими ретроградами» [110].

Даже благожелательный к музыке Обухова журналист был несколько обескуражен случившимся:

Исполненные в конце вечера г. Н. Обуховым собственные сочинения оставили неопределенное впечатление, вызвав оживленные споры. Г. Обухов сделал несомненную ошибку, выбрав для своего дебюта одни лишь свои последние произведения. Исполнением своих прежних сочинений (форт. пьес и многочисленных романсов), отмеченных печатью своеобразного и крупного лирического таланта и уже оцененных многими в музыкальном мире, г. Обухов показал бы свои последние произведения, совершенно необычные по форме и по содержанию, как результат тех тенденций, которые с изумительно, все нарастающею настойчивостью пронизывают все его творчество. И подобно тому, как в юридической практике подозрение симуляции отвергается фактами, предшествовавшими исследуемому моменту, так же точно в искусстве не может быть речи о нарочитости и неискренности там, где непонятные для массы творческие моменты предстают как закономерный синтез. Двенадцатизвучная, лишенная удвоений гармония и полная распыленность мелодического рисунка — те результаты, к которым постепенно и убежденно пришел Н. Обухов. <...> Г. Обухов высказал себя превосходным исполнителем собственных произведений и по требованию публики исполнил несколько произведений сверх программы [111].

В 1917 году Н. Обухов изобрел электроакустические инструменты «Кристалл» и «Эфир», использованные им впоследствии в некоторых своих сочинениях, а в 1918 году вместе с женой и детьми навсегда покинул Россию. Через Константинополь он в 1919 году перебрался в Париж, где получил признание и понимание, по крайней мере, в музыкальных кругах. Весной 1921-го издательством Rouart et Lerole были впервые выпущены сочинения Обухова: два романса на слова Бальмонта, написанные еще в 1913 году («Я буду ждать тебя» и «Ничего не жди»), и две литургические поэмы по Бальмонту, сочиненные в 1918—1919 («Агнец — наше раскаяние» и «Пастырь — наше утешение»). Эти произведения, а также третья неизданная поэма «Да будет един Пастырь, да будет едино стадо» (текст Бальмонта существенно переработан композитором) представляли собой отрывки главного творения Обухова «Книга жизни» — оратории, замышлявшейся как гигантское сочинение для оркестра, хора и солистов.

Музыкальный критик Б. Шлецер, ознакомившийся с этими произведениями, писал:

До первого публичного выступления Н.Б. Обухова, я несколько раз слышал о нем, как о талантливом, подающем большие надежды, молодом композиторе, недавно окончившем консерваторию ученике Черепнина и Штейнберга.

Короткие, с несколько вычурными заглавиями, фортепьянные пьесы Обухова (они в печати не появлялись) произвели на меня, помню, двойственное, смутное впечатление. Это была странная, «стоячая» музыка, музыка, лишенная движения, развития: композитор находил какой-нибудь сложный многозвучный аккорд, в нем пребывал, погружался в него, повторял на различных ступенях, затем — покидал и переходил к другому, ничем, как будто, не связанному с первым. «Какой-то частокол из аккордов», — выразился один критик. Но сами эти аккорды поражали: полнозвучные и, вместе с тем, прозрачные, они таинственным тембром своим напоминали гонги, колокола. Близость этого искусства к скрябинскому последнего периода была ясна; обуховские десяти-, и двенадцатизвучные сочетания выросли из шестизвучий «Прометея». Но тогда как эти последние находятся в постоянном становлении, не играют самодовлеющей роли в тесном, интимном сопряжении, являются лишь моментами движения музыкального потока, у Обухова поток этот как бы застывал и распадался на отдельные, чуждые одна другой глыбы.

<...> Отрывки из «Книги жизни», с которыми я имел возможность познакомиться по рукописи, свидетельствуют, что за четыре года, протекшие со времени первого выступления, музыкальное творчество Обухова великолепно развилось, и техника его окрепла. Пред нами сейчас уже не «многообещающий» композитор, но громадной силы своеобразный художник, один из самых замечательных представителей «молодой России» и вместе с тем оригинальный, глубокий мистик, живущий интенсивной, богатой религиозной жизнью.

Первые два романса на тексты Бальмонта относятся еще к раннему консерваторскому периоду Обухова; для современного его творчества они мало характерны, но интересны сейчас, как начало, как зерно. <...> То, что тут едва намечено еще, о чем можно только догадаться, открывается нам в двух изданных литургических поэмах (1918 г.) и в третьей, в особенности, еще не напечатанной.

Здесь композитор, осознав себя, живущие в нем ощущения, чувства, мысли и желания, осознав видения свои, выработал также и собственный свой музыкальный язык, нашел тот материал, ту форму выковал, которые оказались способными воплотить открывшийся ему грандиозный мир. Мир этот мы можем лично не принять, в первый момент, в особенности он способен оттолкнуть, смутить, устрашить, но отрицать невозможно его значительность и мощь, точно так же как и чисто эстетическую ценность, остроту и своеобразие обуховской музыкальной речи. <...> Это — религиозное исступление. Именно исступление, а не экстаз, не скрябинский экстаз, светлый, радостный, танцующий и легкий <...>, но наше, именно, русское исступление, исступление раскольников-самосожженцев, буйный, темный оргиазм, из каких-то неведомых глубин вздымающийся и выплескивающий душу в хаос, из которого, быть может и «родится звезда»[112].

Впечатление от этой музыки — потрясающее. Оно резко ласкает, и наслаждения она не доставляет; но мучает и терзает, и если радует, то лишь в страдании. Разом, как бы одним ударом, она рассекает действительность, разбивает все грани ее и выносит вас за пределы этого ясного, устойчивого дневного мира, приобщая нас к какому-то иному бытию, таинственному, ночному, грозовому, ввергая нас в хаос исступления[113].

Во Франции Обухов изредка выступал с концертами[114]. В Советской России его сочинения при жизни автора не исполнялись.

**И. Вышнеградский** учился в Петроградской консерватории в классе композиции Н. Соколова[115]. На его дипломной работе «День бытия» — сочинении для большого оркестра, хора и чтеца (1916—1917) — сказалось влияние музыки Скрябина. Шесть десятилетий спустя в беседе с известным немецким музыковедом Вышнеградский рассказывал о начале собственного пути:

*— Повлиял ли в какой-либо мере на Ваше развитие итальянский футуризм в лице Маринетти?*

— Видите ли, мое развитие проходило совершенно в стороне от футуризма, не только итальянского, но и русского. Это был самостоятельный путь, но нынче, глядя с сегодняшних позиций, все смешивают в одну кучу.

Имелось, к примеру, направление Скрябина, абсолютно независимое от футуризма... Несмотря на свой авангардизм, Скрябин считался романтиком. Футуристы придавали значение некоей грубой силе, не знающей ни нюансов, ни тонкостей. Не случайно Маяковский стал коммунистом, потому что форма проявления коммунизма ленинского образца — коммунизма «бьющих молотов» — была как раз во вкусе. Что касается меня, то я следовал путем Скрябина. Но должен признать, что коммунизм не был когда-то чужд и мне. В какое-то время я вдруг ощутил близость с ним... Впрочем, к этой теме я должен подходить очень осторожно. В момент свершения коммунистической революции я не сознавал, насколько она была грандиозна, насколько плодотворна и какие перспективы она открывала... Ровно год спустя, 7 ноября 1918 г., коммунизм стал для меня откровением. Одновременно с этим возник и ультрахроматизм, это видение непрерывности (континуум), и тут я почувствовал силу, кроющуюся в коммунизме. Эти «удары молота» нашли во мне отклик.

*— Это то, что подразумевает футуристический манифест «Пощечина общественному вкусу»?*

— Нет, я думаю, это был процесс органичного созревания, в ходе которого мне внезапно открылся весь этот мир, включая футуризм. Он был мне, конечно, столь же близок, как и Маяковскому. <...>

*— В России того времени имели место очень противоречивые движения <...>. Матюшин, к примеру, интенсивно распространял идеи Успенского[116], не так ли? В этом смысле он оказал влияние и на Малевича. Возьмем, например, оперу «Победа над солнцем».*

— Я видел «клавир»[117]. Как Вы знаете, там использована четвертитоновая система, и все четверти тонов обозначены прямоугольными нотами. При этом действительно произносился термин «четвертитон», и это оказало на меня влияние.

*— Вы видели эту оперу на сцене?*

— Нет, не видел. Я лишь читал «Пощечину общественному вкусу», с точки зрения эстетики это аналогично «Победе над солнцем».

*— Но вернемся к Вашему творчеству. Это было время, когда Вы сочинили «Красное Евангелие».*

— Да, как раз в 1918 году. Открытие таких явлений, как ультрахроматизм, коммунизм и футуризм, повлияло на мой стиль. При этом я не отказался от старого. Просто я стал видеть яснее, точнее и определеннее. Передача в ультрахроматической нотации четвертой и даже шестой доли тона помогла увидеть мои будущие проекты; ведь к этому времени я наметил план почти всей работы.

*— Когда точно Вы составили этот план?*

— В 1918 году[118]. Я не составлял его. Этот план возник в моей голове и там и остался, я не записывал его. Я хотел овладеть четвертитоновым миром, а затем и миром шестых долей тона — вплоть до синтезирования двадцатых долей тона, находящихся на грани человеческого восприятия. Таким образом можно было почти вплотную приблизиться к континууму. Я не ставил для себя определенных сроков. Сначала следовало сконструировать четвертитоновое фортепиано, а там будет видно. <...>

*— Вернемся к «Красному Евангелию». Какие тексты вы брали для этого? Вы использовали стихи?*

— Это были стихи советского поэта Василия Князева... Как-то проходя по Невскому проспекту, я задержался у витрины, занятой пролеткультовскими материалами. Среди них я увидел маленькую книжку, набранную красным шрифтом[119]. Я зашел внутрь и купил ее. По-моему объем этой книги был примерно 100 страниц; на каждой странице — меленький текст в пять-шесть строк. Например:

Кто за красный шар земной,
за мной!
Кто проклятье шлет войне,
ко мне!
Не трепещет в черный год,
вперед!
Неизбежной бури ждет,
вперед!
Дети воли и труда,
сюда!

Это было своего рода заклинание. Я почувствовал шоковый удар. Я тотчас же «услышал» музыку к этим стихам... Я почти смог бы ее тут же сыграть. Итак, я выбрал двенадцать стихотворений, а в конце концов и тринадцатое. Оно называлось «Великое заклинание». <...>

*— В «Красном Евангелии» уже обнаруживаются два типичных для Вашего творчества элемента: четвертитоны и очень сложные ритмические*

*комплексы. Как случилось, что Вы именно здесь открыли звуковысотную и ритмическую ультрахроматику?*

— Это была одна из работ в числе ряда других. Я действительно на ощупь искал свой путь. В то время написано немного. Сначала я сочинил «Пять фрагментов»[120] — своего рода ключевое, таинственное произведение, открывшее мне путь. Оно состоит из пяти коротких пьес: первая написана полутонами, во второй встречается один четвертитон, в третьей их несколько, а четвертая просто кишит ими. Я написал эти вещи в едином порыве. Сел к роялю — и тут же начали возникать четверти тонов. Тогда я их не записал. Я просто начертил вертикальную прямую, например между c и cis, — таким образом я знал, что между обеими нотами находилась еще одна. <...>

— *Вы говорили о ритмических проблемах. Не могли бы Вы пояснить их подробнее?*

— Да, только в одном месте «Красного Евангелия» я ощутил потребность в большей тонкости разработки материала; это было ускорение, подобное ускорению падающего на землю объекта. Для этого имеются определенные формулы ускорения. Тут не было ничего сентиментального или романтического. Что же касается подлинно ритмической ультрахроматики, то она скорее проявилась в таких вещах того времени, как «Три песни по Ницше»[121]. Там можно найти примеры ритмической ультрахроматики, но еще не хроматики звуковысотной. В основном же в «Красном Евангелии», напротив, присутствует грубый ритм, соответствующий идее марша, примерно как у Маяковского. <...> В принципе я пишу музыку на какой-либо текст лишь тогда, когда переживаю своего рода шок, когда я уже прочувствую в себе самом ритм, восходящую и нисходящую мелодическую линию и приблизительную гармонию. И только тогда я начинаю работать на бумаге и на фортепиано, отрабатывать детали. Но произведение, собственно, уже присутствует во мне в зародыше. Так было с «Красным Евангелием», так и с «Тремя песнями по Ницше». Я начал их писать уже после того как мне открылся ультрахроматизм. Эти вещи написаны полутонами, и я не хотел насиловать материал, я продолжал и закончил полутонами...

По моему мнению, они относятся к моим самым удачным произведениям, хоть с точки зрения поисков нового языка еще очень сдержанны[122].

Музыковед Б. Асафьев, ознакомившийся с ранними сочинениями композитора, отнесся к ним весьма положительно: «<...> к крупным заданиям и широким несколько театральным концепциям склонно дарование И. Вышнеградского. Но он весь в неутомимом искании, в стремлении. <...> Сейчас очень любопытны его эскизы-опыты преодоления темперации. Это сжатые наброски мыслей, но потенциально богатые. Из них могут развиться интересные звуковые комплексы, если только явится возможность их практического воплощения»[123].

Предполагалось с помощью МУЗО Наркомпроса создать четвертьтоновое фортепиано, но тяжелые экономические и бытовые условия в период Гражданской войны не позволили реализовать эти планы. Сам И. Вышнеградский признавался: «С целью постройки $^1/_4$-тонового фор-

тепиано я неоднократно обращался в музыкальный отдел к тогдашнему его руководителю Артуру Лурье, но не встретил с его стороны сочувствия»[124].

Композитор и дирижер Н. Стрельников, состоявший в 1919—1921 годах одним из руководителей МУЗО Наркомпроса, посвятил работам Вышнеградского целую статью.

Введение четвертных тонов недаром как-то названо было одним из прежних сторонников новой системы А. Лурье «началом в полном смысле, новой “органической” эпохой, выходящей из граней воплощения существующих музыкальных форм». На страницах одного из литературных сборников[125], пару лет тому назад вышедшего в издании передовой издательской группы, в краткой заметке «К музыке высшего хроматизма» А. Лурье предложил даже самостоятельный проект записи этого хроматизма, «рассчитанный на простоту применения и вместе <с тем> предоставляющий возможность сохранения временно существующего нотного стана, не разрушая в то же время прежних гармонических концепций». «Кварт-диэз», обозначаемый по предложению А. Лурье знаком цифры 4, повышает тон на одну его четверть, «кварт-молль», понижающий тон на ту же ступень, нотируется тою же цифрою, но в опрокинутом виде. «Высший хроматизм» требует в итоге четыре обозначения одной и той же ступени в равномерном повышении и те же четыре обозначения в сторону равномерного понижения.

Иные начертания предлагает другой сторонник четвертной системы, молодой композитор И. Вышнеградский, упорно работающий над делом создания приспособленной к этой системе клавиатуры. К сожалению, трудности переживаемого времени и здесь служат непреодолимой помехой к успешному осуществлению мыслей изобретателя. По предложениям И. Вышнеградского конструкция специального инструмента — дело слишком непрактичное и громоздкое. Пока что, думает он, можно было бы ограничиться двумануальной, двухъярусной приставкой клавиатуры к двум роялям, настроенным с разницею в четверть тона. Такая клавиатура, приводимая в движение группою рычагов, допускала бы свободные переходы от верхних нот к нижним и наоборот. «Пол-диэзный» знак и знак «полуторо-диэзный» обозначают собою равномерные повышения ступени. По начертанию И. Вышнеградского эти знаки — фигурные изменения существующих в нотной системе диэзных знаков. Параллельно с ними предусматриваются знаки равномерного понижения половинного (полубемольного) и полуторного (полтора-бемольного) с соответственным модифицированным бемольным знаком.

Пишущему эти строки довелось слышать исполнение И. Вышнеградским некоторых его произведений, рассчитанных на «четвертную систему». «Слышать» потому, что, не дожидаясь наступления более благоприятных условий осуществления его идей, молодой автор уже приспособил в своей «лаборатории» два рояля к исполнению музыки по новой системе: два инструмента стоят бок-о-бок под прямым углом, допуская более или менее быстрый переход от одной клавиатуры к другой. Передача требует,

конечно, некоторого навыка и сноровки, но особых трудностей не представляет.

Как звучит для уха музыка четвертных тонов? Гораздо менее «революционно», чем это можно было бы предполагать. Напротив, если бы не разница тембров двух инструментов И. Вышнеградского, можно было бы прослушать целые группы текстов, не подозревая гармонического «подвоха» или, вернее (памятуя «подвох» нашей привычной темперации), не подозревая отсутствия привычного нашему уху «подвоха» нормальной темперации. Мелодическая линия, построенная с употреблением четвертьтонов, становится необыкновенно гибка, гармоническая ткань утончается и усваивает себе оттенки экспрессивности, выходящей за пределы выразительности обычно свойственно нам гармонического языка.

Сейчас, впрочем, я говорю лишь о проектах реконструкции фортепианной клавиатуры, и потому вопрос о том, как звучит эта «музыка будущего», — вопрос, кажется, иного порядка. Будем дебатировать его при ближайшем, более подробном знакомстве с реальными достижениями тех, кто, «преодолевая темперацию», настойчиво толкают вперед тоническое искусство к гребням высшего хроматизма[126].

Имеются анонсы лишь об одном публичном исполнении произведений И. Вышнеградского в Петрограде, запланированном в рамках четвертого концерта-выставки (13 июля 1920)[127], организованного МУЗО Наркомпроса в Малом зале Консерватории. Состоялся ли этот концерт вообще и выступал ли на нем Вышнеградский, остается неясным. Во всяком случае, 13 июля 1920 года в Малом зале Консерватории состоялся совсем другой концерт[128].

Сам же Вышнеградский вместе с семьей в 1920 году покинул Россию и перебрался в Париж. Свой отъезд он мотивировал тем, что окончательно уяснил для себя невозможность постройки четвертьтонового фортепиано в России[129]. Свой замысел он пытался осуществить в Париже, но и там не нашел поддержки. В 1922 году Вышнеградский переехал в Берлин, где нашел, наконец, понимание коллег. Проблема создания четвертьтонового инструмента преследовала его еще долгие годы[130].

В 1917—1921 годах **А. Лурье**[131], помимо активной административной деятельности на посту заведующего МУЗО Наркомпроса, находил время для творческой работы. Им были сочинены и изданы: музыка к стихотворению Маяковского «Наш марш» (Пг., 1918), «Греческие песни на тексты Сафо в переводе Вячеслава Иванова» (Пг.—М., 1918), детские песни на слова Л. Толстого «Азбука» (М., 1920), фортепьянный цикл «Рояль в детской» (Пг., 1920), «Третья сонатина» (Пг., 1920), «Упман. Курительная шутка» (Пг., 1919), музыка на стихи А. Блока «Болотный попик» (М., 1920), «Corona carminum sacrorum» (М., 1920), «Elisium. Восемь стихотворений Пушкина» (М., 1921. Издано лишь четыре сочинения), «В кумирню золотого сна. Симфоническая кантата для смешанного хора a capella на стихи А. Блока» (М., 1921), а также сочинения для фортепиано «Дневной узор. Пять пьес», «Синтезы. Пять пьес»,

«Менуэт» и вокальные вещи «Quasi valse» на слова М. Кузмина, «Четки» — пять песен на стихи А. Ахматовой и др.

По инерции с дореволюционных времен А. Лурье продолжали называть футуристом. В. Маяковский даже в конце 1920 года еще считал, что Лурье — футурист [132]. Если такая характеристика, может быть, еще была справедлива в социальном контексте, в условиях противостояния различных группировок художественной интеллигенции, то в творчестве А. Лурье наблюдалось явное отступление от прежних идей. Будучи в предреволюционные годы некоторое время сторонником четвертьтоновой музыки, в 1919 году Лурье уже отказался от нее и не проявлял сочувствия к работам И. Вышнеградского в этой области [133]. Столь же скептически он относился к ультрахроматизму. В одном из докладов (19 апреля 1920), прочитанном в Большом зале Московской консерватории, А. Лурье говорил, что «достижения Скрябина в области гармонии, воплощенные им в своих произведениях, послужили поводом к созданию целого ряда мертвых схем и отвлеченных измышлений. В частности, его пресловутый "ультрахроматизм" породил "литературу", быть может, важную для "теоретиков", но не играющую особенной роли для искусства» [134]. В 1918—1921 годах эстетические симпатии Лурье начинают заметно склоняться к творчеству А. Блока, М. Кузмина, А. Ахматовой, а в музыке — к Скрябину и Дебюсси.

Исполнялись произведения А. Лурье в эти годы не слишком часто, но все-таки существенно чаще, чем в предреволюционное время. Первое выступление, состоявшееся в Доме Рабоче-крестьянской армии (Литейный пр., 20) на «Веселом утре для маленьких граждан» (10 марта 1918) [135], было достаточно скромным: А. Лурье исполнял свои детские пьески. Зато второе выступление во всем контрастировало с первым: государственным оркестром исполнялся «Наш марш» А. Лурье на стихи В. Маяковского. Позднее композитор вспоминал: «<...> в один-два дня я сочинил к этому стихотворению музыку. Причем из озорства, сочинил я этот марш не в четырехдольном размере, как это полагается быть всякому маршу, а в трехдольном. Характер маршеобразного движения сохранился, но марш мой как бы прихрамывал» [136]. Во время празднования первой годовщины Октябрьской революции «Наш марш» исполнялся на концертах во Дворце искусств (7 и 9 ноября 1918) государственным оркестром и хором академии [137]. Кроме того, по свидетельству современника, «в дни октябрьских торжеств "Наш марш" исполнялся на эстрадах, площадях, при открытии памятника Карлу Марксу на Марсовом поле военно-духовыми оркестрами» [138]. Если вспомнить, что к этому же времени были приурочены издание «Мистерии-буфф» Маяковского, сборника «Ржаное слово», альбома «Герои и жертвы революции», нот «Нашего марша», постановка Мейерхольдом «Мистерии-буфф», а также украшение левыми художниками домов, улиц, мостов и площадей Петрограда, то футуристический контекст публичного и неоднократного исполнения «Нашего марша» во время празднования первой годовщины Октябрьской революции предстанет достаточно ярко.

Спустя несколько дней (11 ноября 1918) при участии артистов государственного балета в Царскосельском китайском театре был исполнен

балет «Упман. Курительная шутка» на музыку А. Лурье[139]. По воспоминаниям П. Мансурова, создавшего декорации к постановке, «этот балет был с треском исполнен под неистовые требования публики 3 раза подряд, чего не бывало с балетами никогда»[140]. Кроме того, на рождественские праздники в Царскосельской детской колонии планировались балетные спектакли «Детская сюита» А. Лурье и «Кукольный Вертеп» М. Кузмина в постановке артиста государственного балета Б. Романова[141].

В 1919 году сочинения А. Лурье исполнялись дважды. Первое исполнение состоялось в рамках 68-го народного симфонического концерта (11 марта 1919; Гербовый зал Дворца искусств), посвященного произведениям французского импрессиониста Дебюсси (Маленькая сюита, «Иберия») и Лурье (Японская сюита). Рецензировавший этот концерт Ф.М. Бронфин отмечал:

> Подходя к «Японской сюите» Артура Лурье, состоящей из 4 миниатюр, написанных для голоса и маленького оркестра, названных автором «примитивами», — мне приходится в нескольких словах очертить творческий лик молодого русского модерниста, имеющего до 60 опусов, написанных преимущественно для рояля и для голоса. Душевные страсти и эмоции почти чужды автору «примитивов». Его сфера: звукопись, поэзия звуковых красок, мимолетные впечатления, бесплотные и бескровные призраки. В его музыке мы слышим «созерцаемость» тепловых веществ. Такая музыка действует на наше воображение, совершенно не затрагивая нашей нервной эмоциональной восприимчивости. Миниатюры «Японской сюиты» представляют собой кульминацию диссонирующих звукосочетаний.
>
> Принимая эти пьесы как отображение архаизма, которому отдавали известную дань художники-эстеты всех времен и веков, мы можем признать за ними музыкально-поэтическую ценность. И под таким аспектом мы принимаем и своеобразный оркестровый колорит и труднейшую, отрешенную от всяких основ и законов вокальных возможностей, певческую партию и параллелизмы секунд и кварт гармонических бликов и мазков.
>
> Из четырех миниатюр «Японской сюиты» последние две, рассуждая объективно, могут понравиться и не искушенному музыкальному вкусу и слуху.
>
> Вся программа концерта была проведена под управлением московского композитора и дирижера Анри Фортера, проявившего себя в качестве прекрасного музыканта, жадно захлебывающегося красотой современной музыки, которую он отлично понимает и в совершенстве знает[142].

Через три с небольшим месяца в Малом зале Консерватории Музыкальным отделом был устроен вечер «Восток и античность в современной музыке» (18 июня 1919)[143], в программу которого были включены сочинения Дебюсси, Равеля и Лурье.

> Талантливые артисты С. Акимова и Ирина Миклашевская (пение) и В. Пастухов (рояль) тепло и упоительно интерпретировали музыкальную экзотику Дебюсси, Равеля и Артура Лурье. Полной новинкой для музы-

кальной аудитории явились двенадцать греческих песен А. Лурье, написанные на тексты Сафо в стильном переводе Вячеслава Иванова. Песни в виде маленьких отрывков создают какое-то особенное настроение в зале. Мелодии ясны и прозрачны, в аккомпанементах много движущейся живописи. Чувствуется, что автор влюблен в гимническую и обрядовую поэзию древней Греции. Можно с уверенностью предсказать, что эти изящные песни-фрагменты станут репертуарными для камерных концертов[144].

Другой рецензент постарался охарактеризовать музыку «Греческих песен»:

Если хотите, и здесь налицо все тот же живописный неоимпрессионизм, который ставит на один уровень ковер и картину, рассматривая их как чистую комбинацию колорита тонов и красок. Если угодно, истинным мерилом красоты и здесь прежде всего служит зрительное наслаждение, доставляемое сочетанием этих элементов; если хотите, даже зрительное наслаждение самым рисунком письма, до мелочей продуманным и прослеженным в его разветвленном изощрении. Но за внешней манерой, напоминающей неизбывный сейчас для современности подход к материалу древнего искусства, во многих из этих переданных в концерте пьес сквозит настолько самостоятельное и по многим чертам настолько определенное лицо, что поневоле принимаешь воссозданный автором мир в освещаемом им заманчивом и по-своему одухотворенном плане. Очень ценны в этом отношении, напр., такие пьесы, как «Эротический отрывок» (Мать милая) или «Гимнический отрывок» с характерной для автора мелодической последовательностью пятой, шестой и восьмой ступени и мн. друг.

Исполнение «Песен», превосходно переданных С. Акимовой, вызвало оживленное одобрение слушателей, к сожалению не очень многочисленных[145].

В дальнейшем произведения А. Лурье, как и в предыдущие годы, звучали не в авторском исполнении. В начале февраля 1920-го в прессе появились сообщения о том, что Лурье закончил ряд новых сочинений: симфоническую кантату «В кумирню золотого сна» на слова А. Блока, три стихотворения Ахматовой для чтения в сопровождении женских голосов и ряд романсов на стихи Верлена и Блока[146]. Некоторые из этих произведений были включены в концертный репертуар.

В мае 1920-го из Москвы в Петроград приехал на гастроли С. Кусевицкий, под управлением которого в помещении Народного собрания (Михайловская площадь, 2) состоялось три концерта; один из них (16 мая 1920) был посвящен сочинениям К. Дебюсси (Два ноктюрна), А. Лурье (первое исполнение симфонической кантаты) и А. Скрябина («Прометей»)[147].

Московский дирижер, думается, совершенно прав, сопоставив кантату А. Лурье именно с творчеством автора «Пеллеаса»[148]. Нео-французы, действительно, были первыми духовными водителями автора кантаты, и если

не прямые генеалогические узы сочетают его творчество с творчеством нео-французского типа, то во всяком случае у него налицо той культурной, от французов, преемственности, которая лучше всего сказывается в утонченном вкусе и живописной образности чисто-французского звуковосприятия и звукоощущения А. Лурье.

Однако задача, стоявшая пред композитором в сочинении кантаты <...>, конечно, выходила далеко за пределы форм, в которых творили даже самые передовые из французов. <...> Новизна и значительность задания, поставленного себе Артуром Лурье, заключалась прежде всего в полном отсутствии в нашей, да и в иноземной, музыкальной литературе произведений, рассчитанных на симфонический подход к хоровой музыке, а потом — и это еще важнее — в сознании необходимости сдвига хоровой литературы с мертвой точки, на которой она издавна стоит.

Новое произведение А. Лурье — не только не капитуляция пред грандиозностью задачи, предлежащей его осуществлению, но в значительной мере победа над косным и неподвижным материалом техники современного хорового мастерства. Налицо — несомненно чрезвычайно интересный опыт своеобразнейшего разрешения проблемы сближения оркестральной фактуры специально хорового письма. <...>

Хоровая палитра А. Лурье в сущности — как оркестровая палитра новых парижан: отдельные голоса лишь точки опоры чреде гармонических, «вертикальных» передвижений звуковой массы, вуалированной хрупкой тонической оболочкой в различных колористических плоскостях, то робко заглушенных и мечтательно затененных, то снова как будто полуосвещенных косыми и зыбкими лучами вечернего света. И здесь сочинение представляется незаурядно впечатляющим и острым. Продуманным и задушевным[149].

Отрицательные отзывы о кантате А. Лурье в прессе не появлялись, но о них упоминал Б. Асафьев:

Это талантливое и своеобразное сочинение оказалось приятным камнем преткновения, вызвавшим споры, борьбу, и приветствия, и злобные выпады — словом, все, что полагается и чему надлежит быть, когда в сознание внедряется непривычное сочетание образов или врываются острые в своей неизведанности ощущения.

Нашелся, наконец-то, достаточно сильный импульс, чтобы внести оживление в холодное бесстрастное равнодушие концертной обыденности! Исполнение кантаты напомнило обстановку первых исполнений многих современных музыкальных вещей и вызвало воспоминание о незабвенных вечерах современной музыки, о концертах Скрябина, о выступлениях С. Прокофьева и т.п.[150]

Через три дня (19 мая 1920) в зале Народной хоровой академии состоялся камерный концерт из произведений А. Лурье. В программе значились: квинтет, трио, «Плач Богородицы», «Четки» и «Греческие песни»[151]. Отклики на этот концерт не обнаружены.

В первой половине января 1921-го в Петроградском драматическом театре планировался вечер из произведений А. Блока на музыку А. Лурье, устраивавшийся издательством «Алконост»[152]. Однако из-за занятости композитора вечер был сначала перенесен на февраль[153], а затем и вовсе отменен.

После отстранения А. Лурье от должности заведующего МУЗО Наркомпроса (конец января 1921) его сочинения стали исполняться значительно реже. Во всяком случае, за 1921 год, по-видимому, не состоялось ни одного публичного исполнения его произведений, хотя пресса сообщала о написанном А. Лурье симфоническом балете «Снежная маска» на сюжет цикла стихотворений А. Блока (либретто А. Ахматовой): балет состоял из двух действий и сопровождался хором (снежные метели), декламацией и пением[154].

Два последних петроградских концерта с исполнением музыки А. Лурье состоялись в мае и июле 1922 года. Программа первого из них — «Вечер современной музыки» (18 мая 1922; Малый зал Государственной филармонии) — включала сочинения С. Прокофьева (3-я соната, «Мимолетности», романсы на слова А. Ахматовой), И. Стравинского (4 романса) и А. Лурье (квинтет «Волжская пастораль», произведение для меццо-сопрано и струнного трио «Плач Богородицы», фортепьянный цикл «Дневной узор», вокальное произведение «Голос музы» — триптих на стихи А. Ахматовой)[155].

Последний камерный вечер в Малом зале филармонии был вечером демонстрации трех течений в современной музыке, с тремя собственными именами: Прокофьева, Стравинского и Артура Лурье. Беднее всего представлено было, конечно, «течение» Стравинского— нисколько не характерной для него парой романсов, богаче всего последнее течение, на котором как-то сам собой сосредоточился интерес вечера.

При беглом даже просмотре сочинительского каталога Артура Лурье, первое, что бросается в глаза, это необычная изысканность образов внешнего и внутреннего мира, привлекающих собою внимание композитора. Вуалированные созвучия Верлена и обнаженный лязг стиха Маяковского, ламентации Сафо с Лесбоса и заскоки курильщика американского бара, сладострастный плач по Адонису и созерцательный плач Богородицы, углубленный мистицизм католического средневековья и гулливый гомон волжских берегов, наивное очарование детского мира и заостренная лирика взволнованного стиха женщины-поэта. <...>

Артур Лурье владеет секретом изощренной ассимиляции и неуловимых превращений. <...> Его бытие иллюзорно, поскольку вообще иллюзорно бытие сценического образа, а творчество его не самоутверждение, не излияние самости (как особенно у Прокофьева), а игра хорошо сфантазированная, вполне завершенная, артистически проведенная, очень тактичная, никогда не обыденная, порою умная и всегда тонкая. Его творчество словно устанавливает подмостки, раздвигает занавес и действует на нас совокупно идеей замысла и модусом выполнения в едином, замысловато и хитро на глаз сплетенном узоре. <...>

По существу Артур Лурье многое взял у французов, многое у Стравинского, немало от Скрябина. Но все эти влияния претворены в себе, как кажется, достаточно устойчиво и органично и, повторяю, всегда заинтересовывают, не всегда удовлетворяя.

При исполнении «Волжской пасторали» — наиболее рискованного из его сочинений, порученного довольно-таки необычному инструментальному ансамблю, — в зале слышался нескрываемый смех слушателей. Я совсем понимаю смеявшихся: ведь смех как реакция на внезапное осознание несоответствия между привычным и наблюдаемым — здесь психологически оправдан и физиологически неустраним[156].

Последний вечер с исполнением произведений А. Лурье состоялся 13 июля 1922 года в концертном зале Дома искусств (Мойка, 59). Накануне с разъяснением его нового струнного квартета, исполнение которого входило в программу вечера, в печати выступил неизменно доброжелательный к музыке Лурье дирижер, композитор и музыкальный критик Н. Стрельников:

Новый струнный квартет представляет собою в такой мере обособленное явление во всей существующей камерной литературе, что по справедливости выдвигает необходимость предварительного ознакомления слушателя, как с принципами своего построения, так и с характерными частностями их проведения.

Новый квартет Артура Лурье, действительно, стоит особняком от прочих образцов камерно-инструментального стиля прежде всего в силу руководящего начала своей концепции. Это начало — конструктивный, а не композиционный принцип, заложенный в его основание. Композитора привлекает чисто звуковой принцип и проистекающий из него метод чисто тембровой конструкции целого. Мелодическая линия, полифония, частности голосоведения, ритмика — все самостоятельно и независимо от себя определяется взаимоотношением тембров и динамикой внутри организованных звучаний. Все подчинено этому началу, и все движется соподчиненно принципу развертывания материала не по предустановленным категориям формальной логики, а по текучему, диктуемому, *каждым данным моментом* звучания, совокупному динамическому плану.

Конструкция квартета Артура Лурье — конструкция *ритмическая*, во времени, а не метрическое построение в пространстве. Отсюда метр в своем первичном руководящем значении утрачивает свое принципиальное значение, безвозвратно теряется ощущение сильного и слабого времени такта, самое понятие тактового деления окончательно преодолевается, и вместе с тем падает формальный догмат непреложности композиционной схемы, традиционно укладываемой в Прокрустово ложе предварительного внешнего плана.

Взамен того новый квартет в первую линию выдвигает самостоятельное значение четырех концертирующих голосов, образующих в независимом по внешности, но взаимосочетанном тембровой динамикой движении, четыре сопредельных, одновременно развивающихся, разнотональных плана. <...>

> Нет сомнения, что к произведениям столь большой сложности и новизны лежит тяжелый, неудобопроходимый путь. Их усвоение обусловливается не только пристальным вниманием слушателя, но и просто-напросто «наружным приспособлением» уха, непривычного к неиспользованным неприменяемым звукосочетаниям[157].

На этом концерте, посвященном исключительно новым сочинениям А. Лурье, планировалось участие самого автора[158]. Отчет о концерте не выявлен.

Кроме того, в июле 1922 года предполагались концерты новой музыки, устраиваемые А. Лурье на выставке «Обзор новых течений в искусстве»[159], но, видимо, они так и не состоялись.

Сам Лурье, уже разочаровавшийся в революции, занимавший в это время должность эмиссара-консультанта Петроградского управления научных учреждений[160], оформлял себе заграничную командировку. Выданное ему удостоверение гласило: «Петроградское Управление научных учреждений настоящим удостоверяет, что тов. А.С. Лурье, ответственный работник Управления, действительно командируется Наркомпросом на 3 месяца за границу (в Германию) по художественным делам»[161]. 22 августа 1922 года на пароходе «Гакен» А. Лурье отправился из Петрограда в Германию и обратно уже не вернулся.

## Москва

Музыкальный отдел Наркомпроса был образован в Москве 1 июля 1918 года (Пречистенский бульвар, 2). Как и в Петрограде, его возглавлял А. Лурье. Единое руководство предопределило сходство основных направлений деятельности Московского и Петроградского МУЗО. Точно так же осуществлялись национализация и регистрация музыкальных учреждений и организаций, реформирование московского Синодального училища в Народную хоровую академию, создание и открытие бесплатных школ музыкального просвещения и организация широкой концертной деятельности.

Осенью 1918-го работала лишь одна музыкальная школа, но зимой и весной 1919-го их число значительно увеличилось. Задача ставилась чисто просвещенческая: «Сделать человека музыкально грамотным, дать ему возможность слышать и понимать музыкальное произведение от первого звука до последнего»[162]. Всего в Москве было организовано 7 народных музыкальных школ общего образования и 7 специальных музыкальных школ. 23 января 1919 года был открыт прием в московскую Народную хоровую академию[163]. Концертный подотдел МУЗО Наркомпроса, образованный в феврале 1919 года[164], в целях популяризации хорошей музыки развернул весьма активную работу, организовав множество концертов, на которых звучали сочинения Римского-Корсакова, Мусоргского, Бетховена, Чайковского, Лядова, Вебера, Брамса, Листа, Грига, Гайдна, Моцарта, Бородина, Глазунова, Балакирева, Фортера,

Дебюсси, Равеля, Шоссона, Скрябина и др. «Чисто количественная продуктивность работы в ту трудную и тяжелую эпоху, — писал позднее Л. Сабанеев, — была больше, чем в последующее время. Концерты, хотя в нетопленых залах, но устраивались. Оркестры собирались и играли, хотя от холода многие артисты сидели и играли в пальто и даже в рукавицах. Программы концертного подотдела МУЗО, направляемые профессионалами, были всегда содержательны и отличались дружным стремлением к возможно полному представлению именно новых течений в искусстве» [165].Однако результаты подобных усилий не соответствовали ожидавшемуся немедленному приобщению народа к музыке. Уже в августе 1919 года появилось следующее обращение Музыкального отдела:

> Музыкальный отдел Наркомпроса, организуя концерты, стремится установить теснейшую связь, ради возможно более полного удовлетворения художественных потребностей запросов, с рабочими организациями, красноармейскими частями, коммунистической молодежью и учащимися единой трудовой школы. Равнодушное отношение к неоднократным попыткам отдела мешает ему осуществлять свою деятельность на пути демократизации искусства, полного приобщения к нему широких масс. В силу отсутствия настоящей товарищеской сплоченности и взаимного понимания аудитория концертов часто является пестрой, смешанной. Отдел обращается к рабочим, красноармейцам, молодежи и учащимся с горячим призывом помочь ему наполнить концертные аудитории подлинно демократической публикой — только в таком случае отдел сможет стать проводником настоящего искусства в народных массах [166].

Утопический максимализм художественной программы «демократизации искусства» не оправдался и позднее. Л. Сабанеев констатировал в конце 1920 года: «Мы не можем пожаловаться на малое количество энергии, брошенной в целях пропаганды существующего искусства. Энергии концертной, исполнительской, школьно-педагогической. Но все же надо признать, что приобщение действительно новых слоев народа свершается медленно. Потребителем искусства звуков все же остается интеллигенция, бывшая и новая. Народ еще глух к культурной музыке. <...> Музыка не претворяется в потребность духа, не становится организацией психики, а остается “развлечением” — всю цену которого полагает в мимолетности» [167].

Хотя утопические цели, преследовавшиеся концертно-просветительской и школьно-педагогической деятельностью МУЗО Наркомпроса, достигнуть не удалось, следует все же отметить, что московские концерты в количественном отношении превосходили петроградские (особенно во второй половине 1919-го и в 1920 году). Объясняется это как удаленностью Москвы от фронтов Гражданской войны, так и относительно более благополучным экономическим ее положением.

В рамках данного обзора нет необходимости останавливаться на всех многочисленных концертах, организованных Московским МУЗО Наркомпроса или другими организациями. Укажем лишь те из них, которые имели отношение к теме этой книги.

С. Прокофьев в 1917—1918 годах дал в Москве только один концерт (5 февраля 1917), прошедший в рамках 2-го вечера современной русской музыки, организованного журналом «Музыкальный современник»[168]. Концерт имел несомненный успех и вызвал многочисленные отклики в прессе[169]. После отъезда Прокофьева в Америку его произведения исполнялись в Москве крайне редко. Удалось найти упоминание только о трех концертах, посвященных произведениям Прокофьева, устроенных в мастерской искусств «Красный Петух» (19 февраля 1919)[170] и Малом зале МУЗО Наркомпроса(14 апреля и 2 сентября 1921)[171].

Сочинения А. Лурье исполнялись несколько чаще. Во время встречи Нового года в «Красном Петухе» (конец декабря 1918) МУЗО Наркомпроса устроил концерт с исполнением «Нашего марша» (слова В. Маяковского, муз. А. Лурье) на двух роялях. Текст в унисон декламировала артистка О.В. Гзовская[172]. Концерт из произведений А. Лурье состоялся во Дворце искусств (3 мая 1920)[173]. Впоследствии его произведения исполнялись в Малом зале МУЗО (здание Консерватории) в программе концерта Полины Доберт (5 декабря 1920)[174] и концерта Сандры Беллинг (11 декабря 1920)[175]; кроме того, в том же зале были устроены вечера песен А. Лурье (11 февраля и 4 марта 1921) при участии автора[176].

Н. Рославец в 1917—1921 годах занимался в основном административной работой, не имея достаточного времени для музыкального творчества. По его собственным словам, с начала февральской революции он «оставил искусство, чтобы принять активное участие в революции, и с этой целью вступил в партию с.-р. (1917 г.)»[177]. Проживая в 1917—1918 годах в Ельце, Н. Рославец занимал должность председателя Елецкого центрального исполнительного комитета совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов, т.е. фактически возглавлял городскую власть. В конце 1918 — начале 1919 года он перебрался в Москву и, вступив в 1920 году в РКП (б), вел большую организационную работу во Всерабисе (член ЦК, член правления, заведующий культотделом), состоял членом пленума МГСПС, был избран делегатом в Моссовет, делегирован кандидатом в профсекцию при Главполитпросвете и Главпрофобр, заведовал репертуарно-издательской секцией МУЗО московского Пролеткульта, а также занимал другие должности. Весной 1920-го он был направлен на работу в Харьков, где проработал до 1923 года.

В январе 1919-го при Московском МУЗО Наркомпроса началась деятельность профессионального союза композиторов, председателем которого стал Н. Рославец, товарищем председателя — Б. Красин, секретарем — В. Пасхалов. В задачи профсоюза входило устройство концертов-выставок из произведений членов этого союза[178]. Музыкальные выставки, проходившие в Малом зале Консерватории, начались в мае 1919-го и продолжались с перерывами до конца 1920 года. Среди них представляют интерес 3-я музыкальная выставка (31 мая 1919), на которой исполнялись сочинения П. Карасева, Б. Красина, П. Крылова, В. Пасхалова, Н. Рославца и др.[179]; 8-я музыкальная выставка (4 мая 1920) при участии Г. Крейна, Е. Павлова, Н. Рославца, С. Фейнберга и А.Лурье[180]; 14-я музыкальная выставка (6 ноября 1920), представлявшая со-

чинения Н. Голованова, А. Дроздова, А. Лурье, Е. Павлова и Н. Рославца[181].

К сожалению, ни концерты из произведений А. Лурье, ни перечисленные музыкальные выставки практически не освещались московской музыкальной критикой. Изредка лишь, согласно принятой тогда терминологии, указывали на «крайний модернизм» сочинений Н. Рославца[182], «умеренный модернизм» сочинений Г. Крейна или произведений А. Александрова[183]. К «новаторскому уклону музыкального искусства» критики склонны были относить также творчество композитора А. Фортера[184] — дирижера и заведующего музыкальной частью Камерного театра. Помимо музыки для спектаклей исполнение его произведений проходило в Камерном театре (14 марта 1918)[185] и на 11-й музыкальной выставке (20 июня 1920)[186].

Ни о каком «музыкальном октябре» речи не было, хотя о революции в области музыки разговоры велись. Так, Б. Кушнер считал, что музыка будущего должна звучать для обширных народных собраний или даже для целых городов сразу. Поэтому он пророчествовал о том, что современные ему музыкальные инструменты и издаваемые ими звуки долго не удержатся в обиходе социалистической музыки, и им придется сойти со сцены и уступить место новым изобретениям. Он считал, что придется прибегать к специальным аппаратам, дающим возможность извлекать исключительно пронзительные шумы, которые были бы слышны в условиях городской жизни[187].

Этих же идей он придерживался и после создания комфутов, утверждая со страниц «Искусства коммуны»: «Наши уши ушиблены грохотом улиц. Лязгом заводов тысячепушечным оглушены. Наши нервы из стальных проводов разве задрожат от крылышек веера трелей, от вздохов струн? Многоверстному окрику фабричных гудков мы привычны. Нашему слуху внятно ухают океановых сирен свирели». Он призывал «в городскую канализацию спустить одряхлевшее сладкозвучие и завести себе громыхание помогучее, более соответствующее природе нашего слуха»[188].

Подобные идеи не получили широкого распространения, хотя и пропагандировались в стихах Маяковского («чтоб грохот был, чтоб гром»). Существенное препятствие для их воплощения заключалось в отсутствии музыкального инструмента необходимой мощности; кроме того, работа с существовавшими мощными шумами требовала значительных организационных мероприятий, возможных лишь в период подготовки к отдельным праздникам, но отнюдь не повседневно. Тем не менее в этой области был достигнут ряд результатов.

А. Авраамов, продолжавший свою музыкальную деятельность, принимал участие в Февральской революции, вошел в революционный казачий комитет, в период корниловского выступления был послан делегатом в «Дикую дивизию». Жил в Смольном, в дни Октябрьской революции присутствовал на 2-м съезде советов[189]. В мае—июне и октябре 1917 года он опубликовал серию статей «Искусство в свете револю-

ции» в газете «Дело народа» — органе ЦК партии социалистов-революционеров[190]. В то же время он принимал участие в организации Пролеткульта и, выступая в Петрограде на «Пролетарской культурно-просветительной конференции» (19 октября 1917), произнес горячую речь:

> <...> Я музыкант, товарищи, музыкальный теоретик и критик, вот уже десяток лет ведущий упорную борьбу за новые ценности. И насколько могу, я постараюсь уяснить вам суть моей революционной идеи, которая уже успела встретить сочувственный отклик в передовых музыкальных кругах и сорганизовать вокруг себя революционную оппозицию «старому музыкальному порядку».
>
> Дело в том, что существующая ныне музыкальная система, введенная в художественную практику двести с лишком лет назад, тяжелым бременем лежит на наших плечах и сковывает руки свободному музыкальному творчеству. Она мешает приобщению к музыкальному искусству широких народных масс, ибо ни в одном народе не имеет живых корней. Условно-шаблонная, грубо-компромиссная, она была создана в недрах феодального строя, в его привилегированных верхах, где искусство никогда не подымалось над уровнем забавы. В угоду сытым бездельникам всяческие виртуозы изощрялись в музыкальной эквилибристике и приспособляли музыкальные инструменты к максимальным виртуозно-техническим возможностям. <...> Во всеобщее употребление со штемпелем «сделано в Германии» был пущен некий «интернациональный шаблон», к которому приобщались «отсталые» нации. <...>
>
> Мы ведем упорную борьбу с 200-летним игом «темперации» (так называется заморское наследие). Победа близка: изжившая себя система трещит по всем швам. В ее пределах задыхаются все, и даже те, кто вполне равнодушен к судьбам национального искусства. Еще один могучий напор, и с треском развалится ненавистное здание. <...>[191]

Авраамов призывал не втискивать народную русскую песню в «заморский шаблон», а стремиться к подлинно народной музыке. Возглавив с октября 1917 года музыкальную студию Пролеткульта, он пропагандировал и развивал те же взгляды. Один из фельетонистов с иронией пересказывал и комментировал речь Авраамова перед студистами:

> — Все, что вы играли, пели и слушали до сих пор <...>, все это чепуха и ерунда. Музыка аристократов и буржуев. Мещанская музыка. Суррогаты жалкого искусства, оставшегося народу в наследство от старого режима. Мы должны создать новую музыку, музыку пролетарского искусства. Долой всю эту «чайковщину», «корсаковщину», «вагнеровщину». Народ ее не понимает, и, следовательно, она ему не нужна. <...>
>
> Ясно, конечно, что, низвергая «чайковщину», новый комиссар пролетарского искусства подразумевает низвержение и «беспощадное уничтожение» вообще всей существовавшей до сих пор музыки, как чего-то рутинного и не вяжущегося с задачами «светлого обновления жизни».

> — Что это за деление звуков на полутоны, — продолжал великий маэстро. — Ведь есть четверть-тоны, обер-тоны, и... вообще для чего делить звуки, для чего эти рамки, стесняющие свободу звуков. Звук это столь же неделимое, сколь и неосязаемое достояние <...> человечества, достояние, предназначенное для выражения тончайших переливов душевных эмоций.
>
> — Музыкальные инструменты, употреблявшиеся при старом режиме <...>, не годны для нашей будущей музыки. Вот здесь у меня, — он указал на ряд бумажных свертков и трубочек <...>, — находятся проекты и проспекты новых инструментов, не темперированных, как все эти буржуазные рояли, а вполне отвечающих по своей конструктивности тем музыкальным заданиям, о которых я говорю [192].

Придерживаясь столь крайних взглядов, А. Авраамов играл в известной степени оппозиционную роль по отношению к политике МУЗО Наркомпроса. Сам он признавался, что «с Луначарским мы не ладили по всем основным вопросам — я никак не шел на его “наркомпромиссную” политику, и в начале 18-го года мы расстались (не очень чтобы дружески) — я ушел в 1-й образцовый батальон (Подвойский) вновь создаваемой Кр. Армии, побывал снова на немецком фронте — вернулся в Питер делегатом на 1-й съезд Пролеткульта <...>, где и работал несколько месяцев, будучи членом бюро и зав. музыкальным и этнологическим отд. Пролеткульта» [193]. С началом Гражданской войны Авраамов работал в прифронтовых политуправлениях и политотделах армий, оставаясь иногда затем на гражданской работе в качестве заведующего отделом искусств (Нижний Новгород, Казань, Саратов, Ростов-на-Дону). В казанской прессе Авраамовым была опубликована серия статей на тему «Революция и искусство» [194], а также открыты музыкальные студии, в которых, в частности, он вел курсы научной теории музыки и импровизации [195].

Хотя формально А. Авраамов не принадлежал к футуристам или комфутам (в 1912—1921 годах он состоял членом РКП), в эти годы он идейно солидаризовался с ними, заявив печатно, что «футуризм давно изжил эго-буржуазную стадию. Современные Комфуты (коммунисты-футуристы) — обложившие мир сплошным долоем [196], — верные наши товарищи и союзники» [197], а Маяковского считал «вождем нашего “ударного отряда” Ком-Футов» [198].

Во второй половине 1919 года Авраамов оставил Казань и некоторое время жил в Москве. Между тем во время пребывания Авраамова в Казани в московской прессе появилось сообщение об изобретении двумя архитекторами Я.И. Райхом и Н.И. Исцеленовым нового музыкального инструмента — орга́на из фабричных гудков: «Идея заключается в том, чтобы создать могучую музыку, подобную музыке колоколов, но соответствующую современным пролетарским чувствам. <...> Проект рассматривался в президиуме М.С.Р. и К.Д. и был одобрен. Авторам дано поручение разработать детальный план устройства» [199]. Реализации этого проекта не последовало, он так и остался на уровне идеи. Трудно

сказать, был ли знаком с этой идеей Авраамов, но, во всяком случае, его работа по созданию «симфонии гудков» шла в том же направлении. По воспоминаниям А. Авраамова, «первое предложение организовать симфонию (в Петербурге в 1918 г.) не встретило отклика. Вторая попытка в Нижнем (1919 г., наступление Колчака на Волгу) с флотом миноносцев не удалась технически»[200]. Однако он не оставлял попыток и связывал с реализацией этой идеи надежды на революцию в музыке.

26 января 1920 года в клубе Всерабиса А. Авраамов прочел лекцию «Проблемы музыкальной революции», содержание которой известно в пересказе рецензента:

> Революция в области музыкального искусства пока не начиналась. <...> Держатся ее деятели за старое, пропагандируют старое, старыми методами — и только. В значительной степени такова же и политика МУЗО Наркомпроса.
>
> Между тем тенденции должны быть ясны. В работе по демократизации искусства звуков следует выдвинуть проблему создания грандиозного, мощнейшего аппарата исполнения для одновременной передачи произведений всем обитателям данного пункта без собирания в каких-либо специальных помещениях. Музыкантский предрассудок касательно механических инструментов при открывающихся именно теперь перспективах <...> должен быть отброшен.
>
> Другая сторона, творческая, еще менее оспорима. Негодность темперированной двенадцатизвуковой гаммы давно осознана передовыми музыкантами. Скрябин в России, Дебюсси во Франции, сейчас Арнольд Шенберг в Германии почитаются даже революционерами, преодолевшими фортепьянную звучность. Но это неверно, ибо, напр., скрябинские гармонии имеют связность и логику только на фортепьянной клавиатуре и теряют их при исполнении на специальном строе. Предел революционности Шенберга — одновременное звучание всех двенадцати тонов — также лежит в прежних границах.
>
> Подлинная революция заключается в разрушении старого темперированного «строя», двести лет сковывающего гармоническое творчество. Его должен заменить звукоряд, построенный на данных акустики, а не математики. Из двух естественных звукорядов обер- и интер-тонового, первый далеко не обладает теми возможностями, которыми богат второй. Этот последний, по многим объективным признакам, лежит в основе народной русской песни и песни восточных народов. Преодолев технические трудности, музыка пойдет по научно и эмпирически правильному пути.
>
> Докладчик демонстрировал граммофонную запись народных песен в подлинном их исполнении и ряд гармонических сочетаний и секвенций на фисгармонии, настроенной по интер-тонам, осязательно дав почувствовать оригинальность и красоту новых гармоний[201].

К этому же времени относится сближение Авраамова с московскими имажинистами. Увидев в них воплощение своей мечты о ритмической поэзии, он признался: «Сколько уже лет подряд ношу бесплодную

мечту о ритмической поэзии — писал статьи ("Современник", 1915)[202], агитировал поэтов поодиночке — тщетно; скопом (студия "От метра к ритму" Петербургского Пролеткульта) — то же; чуть сам стихоплетом не обернулся... и вдруг — случайно зайдя в кафе "Союз Поэтов", только что вернувшись из полуторагодовых скитаний по провинции, — впервые услыхал, как *читают* свои стихи Есенин и Мариенгоф: это было откровением — так вот он, *преодоленный* (не первозданный) хаос верлибра. <...> Сбылась заветнейшая мечта моя — а я сам не знал того... Заклинаю вас, читатель: **слушайте** живых поэтов — не читайте мертвых, и живых не читайте: печатное слово — гибель для поэзии. <...> Граммофонную пластинку приложить к каждой книге, начитанную самим автором, — только бы дошла до вас красота живого слова!»[203].

Анализируя творчество Есенина и Мариенгофа, А. Авраамов вводил музыкальную терминологию, свою ритмическую номенклатуру и с ее помощью разбирал стихи имажинистов, делал попытку классифицировать образы. Под названием «Воплощение. Есенин — Мариенгоф» (1921) книга Авраамова вышла в издательстве «Имажинисты».

Кроме того, по воспоминаниям Мариенгофа, Реварсавр (Революционный Арсений Авраамов) выступал также в имажинистском кафе: «Мы в "Стойле Пегаса" слушали ревопусы Реварсавра, написанные для перенастроенного инструмента <рояля>. <...> Имажинистский композитор воспользовался небольшими садовыми граблями. <...> Свои ревопусы он исполнял и перед коллегией Наркомпроса»[204].

Из Москвы А. Авраамов уехал в Ростов-на-Дону, где в 1920—1921 годах в местной консерватории преподавал теорию музыки по собственной 48-тоновой системе. Затем некоторое время жил и работал в Дагестане. Однако наиболее существенной акцией Авраамова в эти годы стала гудковая симфония, организованная им 7 ноября 1922 года в Баку, с участием Каспийского флота, двух артиллерийских батарей, стрелковых рот, пулеметной команды, гидропланов и соединенного военного оркестра[205].

Подводя итоги, можно сказать, что, не обладая значительными силами и влиянием, левые композиторы все же были заметны в общей картине музыкальной жизни Петрограда и Москвы, обозначив разнообразные творческие устремления левого фланга русской музыки.

# ПРИМЕЧАНИЯ

## ГЛАВА ПЕРВАЯ
## ДЕМОКРАТИЗАЦИЯ ИСКУССТВА

[1] *Хлебников В.* Труба марсиан // Собрание произведений В. Хлебникова. Т. 5. Л., 1933. С. 154.

[2] *Аксенов И.А.* Почти все о Маяковском // Новая Россия. 1926. № 3. С. 83—88. Дата «шестнадцатый год» имеется только в послереволюционных изданиях. Первое издание имеет в тексте: «который-то год», хотя иные не пропущенные цензурой строки заменены многоточиями и линейками.

[3] См. также: *Сурис Б.Д.* Страница художественной жизни России в 1917 г. // Искусство. 1972. № 4. С. 62—67; *Евсевьев М.Ю.* Из истории художественной жизни Петрограда в 1917— начале 1918 г. // Проблемы искусствознания и художественной критики. Вып. 2. Л., 1982. С. 148—182; *Манин В.С.* Искусство в резервации: Художественная жизнь России 1917—1941 гг. М., 1999.

[4] Охрана художественных ценностей // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1917. № 16122, 7 (20) марта. С. 6; Охрана художественных ценностей // Петроградский листок. 1917. Экстр. вып. 6 (19) марта. С. 2.

[5] День. 1917. № 2 (1574). 7 марта. С. 3.

[6] В состав комиссии вошли: А.Н. Бенуа, П.П. Вейнер, В.А. Головань, Н.П. Кондаков, В.Г. Каратыгин, В.Я. Курбатов, К.М. Миклашевский, П.И. Нерадовский, граф В.П. Зубов, В.А. Покровский, М.И. Ростовцев, А.Н. Римский-Корсаков, В.Н. Ракинт, граф Д.И. Толстой, М.М. Фокин, И.А. Фомин, Д.А. Шмидт, М.Б. Черкасская, Ю.М. Юрьев, А.И. Таманов.

[7] Хроника // Речь. 1917. № 58. 9 марта. С. 7.

[8] Хроника // Речь. 1917. № 61. 12 марта. С. 6.

[9] Особое художественное совещание // Речь. 1917. № 68. 21 марта. С. 6.

[10] *Денисов В.* О новом искусстве демократической России // День. 1917. № 9. 15 марта. С. 1—2.

[11] Деятелям искусств // Правда. 1917. № 6. 11 марта. С. 4; Деятелям искусств // День. 1917. № 6. 11 марта. С. 3; Деятелям искусств // Русская воля. 1917. № 10. 11 марта. С. 7. Здесь и далее в цитатах сохраняется орфография и пунктуация источника. Дополнения и уточнения даны в скобках < >.

[12] См.: <Б.п.> Собрание деятелей искусств в Михайловском театре // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1917. № 16134. 14 марта. С. 7; <Б.п.> Митинг деятелей искусства // День. 1917. № 8. 14 марта. С. 3; <Б.п.> Собрание деятелей искусства // Речь. 1917. № 62. 14 марта. С. 6.

[13] Протокол Собрания Деятелей Искусств всех отраслей. 12 марта 1917. Михайловский театр // РГИА. Ф. 791. Оп. 1. Д. 1. Л. 12.

[14] Так в стенограмме. Правильно: Союз художественных, артистических, музыкальных и поэтических обществ, выставок, издательств, журналов и газет «Свобода искусству». В его состав входили: Н.И. Альтман, К.Л. Богуславская, Л.А. Бруни, В.В. Воинов, В.М. Ермолаева, И.М. Зданевич, А.Е. Карев, А.С. Лурье, Н.Н. Пунин, В.В. Маяковский, М.А. Кузмин, Н.Ф. Лапшин, К.И. Турова.

[15] Организационные собрания о-ва архитекторов-художников по созыву митинга деятелей искусств состоялись 8, 9 и 10 марта 1917 в Академии художеств (Хроника) // День. 1917. № 7. 12 марта. С. 3; РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 1. Л. 1—10).

[16] Стенографический отчет собрания деятелей искусств всех отраслей 12 марта 1917 г. 2 ч. дня. Михайловский театр // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 1. Л. 35 об. — 38. (Далее: Стенограмма 1917). Другая расшифровка стенограммы этого выступления опубликована в кн.: Русский литературный авангард: Материалы и исследования. Университет Тренто. 1990. С. 112—113.

[17] Текст выступления В. Маяковского впервые полностью опубликован в статье: *Динерштейн Е.А.* Маяковский в феврале — октябре 1917 г. // Литературное наследство. Т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958. С. 546—547.

[18] Имеется в виду расширенный состав «комиссии 8-ми».

[19] Стенограмма 1917, л. 39—40 об.

[20] В. Мейерхольд имеет в виду собрание в Институте истории искусств, состоявшееся 7 марта 1917.

[21] Эрнст Сергей Ростиславович (1894—1980) — историк искусства, был послан комиссией Горького для осмотра дворца в Ораниенбауме.

[22] Имеются в виду похороны жертв революции.

[23] Автором проекта был архитектор Л.В. Руднев.

[24] Керзин Михаил Аркадьевич (1883—1979) — художник-реалист, председатель «Общины художников».

[25] Курилко Михаил Иванович (1880—1969) — художник-реалист.

[26] Воинов Святослав Владимирович (1890—1920) — художник, участник «Выставки левых течений» (1915) и «Мир искусства» (1917).

[27] Стенограмма 1917, л. 40 об.—43.

[28] *Набоков В.* Революция и культурность // Речь. № 63. 15 марта. С. 2.

[29] *Зданевич И., Мейерхольд В., Пунин Н.* По поводу собрания в Михайловском театре // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1917. № 16144. 19 марта. С. 7.

[30] Биржевые ведомости. Утр. вып. 1917. № 16180. 13 апреля. С. 4.

[31] *Ростиславов А.* Демагоги в искусстве // Речь. 1917. № 70. 23 марта. С. 2.

[32] Князь Г.Е. Львов — министр-председатель Временного правительства.

[33] Собрание художников // Речь. 1917. № 68. 21 марта. С. 6.

[34] Собрание деятелей пластических искусств в Петрограде // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1917. № 16148. 22 марта. С. 7.

[35] Собрание художников // Речь. 1917. № 68. 21 марта. С. 6.

[36] Русская воля. 1917. № 26. 21 марта. С. 6.

[37] Маковский Сергей Константинович (1877—1962) — редактор журнала «Аполлон».

[38] Собрание деятелей искусства // Речь. 1917. № 72. 26 марта. С. 5.

[39] «Свобода искусству» // Русская воля. Веч. вып. 1917. № 29. 22 марта. С. 4.

[40] *Марцадури М.* Письма О.И. Лешковой к И.М. Зданевичу // Русский литературный авангард: Материалы и исследования. Университет Тренто. 1990. С. 45—46.

[41] Фамилия Маяковского не значится ни в списке членов союза «Свобода искусству», ни в списках какого-либо другого объединения левых, вошедших в апреле 1917 г. в Союз деятелей искусств.

[42] *Динерштейн Е.А.* Маяковский в феврале — октябре 1917 г. // Литературное наследство. Т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958. С. 548.

[43] Устав общества «Искусство. Революция» // Русский литературный авангард. Университет Тренто. 1990. С. 115.

[44] «На Революцию» // Русская воля. 1917. № 36. 28 марта. С. 7.

[45] Члены общества «Искусство и Революция» // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 43. Л. 371. Устав общества подписал также О.М. Брик (Устав общества «Искусство, революция» // РГАЛИ. Ф. 792. Оп. 3. Ед. хр. 20. Л. 1).

[46] Письмо О. Лешковой к М. Ле-Дантю (20 марта 1917) // РГАЛИ. Ф. 792. Оп. 3. Ед. хр. 17. Л. 20.

[47] В их число входили: Н.И. Альтман, М.Т. Аргутинская-Долгорукова, А.А. Андреев, Ю.П. Анненков, О.М. Брик, Л.А. Бруни, К.Л. Богуславская, Н. Венгров, В.А. Денисов, Ю.Е. Деген, В.М. Ермолаева, М.А. Зенкевич, И.М. Зданевич, Л.И. Жевержеев, С.К. Исаков, В.И. Инкижинов, М.А. Кузмин, Н.И. Любавина, К.Ю. Ландау, Н.Ф. Лапшин, А.А. Мгебров (28 мая 1917 заявил о выходе из «Блока левых»), В.Э. Мейерхольд, П.В. Митурич, И.А. Пуни, Н.Н. Пунин, А. Серебряный (А.И. Пучков), В.В. Сафонова, Н.И. Струнке, Л.Р. Сологуб, Э.К. Спандиков, В.Я. Степанов, В.Е. Татлин, Е.И. Турова, Н.А. Черкасов, Л.Т. Чупятов, Чебышева, В.Б. Шкловский, Л.Ф. Шмит-Рыжова, Ф.Н. Шихманова, К. Эрберг (К.А. Сюнненберг), Н.П. Ясиновский, В.Я. Яковлева, Ю.И. Юркун, М.З. Шагал, А.А. Успенский. Секретарь — С.К. Исаков (РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 2. Л. 109).

[48] Наказ деятелей искусства // Новая жизнь. 1917. № 5. 23 апреля (6 мая). С. 6.

[49] Там же. С. 6.

[50] *Р<остиславо>в А.* Революция и художественная жизнь // Речь. 1917. № 92. 21 апреля. С. 5.

[51] *Бенуа А.* Революция в художественном мире // Новая жизнь. 1917. № 23. 14 (27) мая. С. 3. О.И. Лешкова в письмах М. Ле-Дантю приписывала успех СДИ в борьбе против создания «министерства искусств» инициативе и энергии И. Зданевича. Возможно, что эта борьба была главным стимулом работы И. Зданевича в «Блоке левых»; после роспуска «особого совещания» он не участвовал больше ни в одном из общих собраний СДИ.

[52] РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 20. Л. 67.

[53] РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 20. Л. 71, 72.

[54] Имеется в виду «Временный комитет уполномоченных СДИ».

[55] По-видимому, это одно из писем О. Лешковой — М. Ле-Дантю. Сам Н. Пунин, согласно протоколу заседания, на собрании отсутствовал.

[56] *Пунин Н.Н.* Академия Художеств в 1917 г. // НБА РАХ. Ф. 11. Оп. 1. Д. 263. Л. 36—38.

[57] РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 42. Л. 176.

[58] Повестка дня 13-го Общего Собрания 28 мая 1917 // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 21. Л. 68.

[59] Протокол общего собрания СДИ 28 мая 1917 // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 21. Л. 69—71, 87—92. См. также: Стенографический отчет Заседания Временного комитета уполномоченных <Союза> Деятелей искусств 28 мая 1917 г. // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 21. Л. 93—179.

[60] Протокол 9-го Заседания Временного Комитета Уполномоченных Союза Деятелей Искусства в Академии Художеств 7 мая 1917 г. // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 20. Л. 18—24.

[61] *Пунин Н.Н.* Академия Художеств в 1917 г. // НБА РАХ. Ф. 11. Оп. 1. Д. 263. Л. 35.

[62] Ко всем деятелям искусства // Русская воля. 1917. № 67. 25 мая. С. 3.

[63] «День займа свободы» // День. 1917. № 67. 25 мая. С. 3. См. также: *З<агорский> С.* «Заем свободы» // День. 1917. № 68. 26 мая. С. 1; *Денисов В.* Художественный карнавал в пользу «займа свободы» // День. 1917. № 71. 30 мая. С. 1.

[64] Противозаемная агитация // Русская воля. 1917. № 124. 26 мая. С. 5.

[65] *Р<остиславо>в А.* День Займа Свободы // Речь. 1917. № 121. 26 мая. С. 5.

[66] *Хлебников В.* Собрание произведений. Т. 4. Л., 1930. С. 106.

[67] Письмо Г. Петникова — А.Е. Парнису (30 декабря 1964) // В. Катанян. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 131.

[68] РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 4. Л. 15.

[69] <Обращение «Блока левых». 16 апреля 1917> // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 17. Л. 20—21.

[70] *Кушнер Б.* Демократизация искусству. Пг., 1917.

[71] *Пунин Н.Н.* Академия художеств в 1917 г. // НБА РАХ. Ф. 11. Д. 263. Л. 42.

[72] В одном из списков организационного комитета по подготовке созыва Учредительного собора деятелей искусств фамилия О. Брика вычеркнута и вместо него вписан член левого блока Н.А. Черкасов (РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 30. Л. 11).

[73] Общее собрание СДИ. 1 октября 1917. Протокол // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 23. Л. 30—31. См. также: В союзе деятелей искусств // Вечернее время. 1917. № 1952. 17 (30) октября. С. 4.

[74] Подробнее см.: *Ростиславов А.* Трагедия Кремля и Зимнего Дворца // Современное дело. 1917. № 1. 16 ноября. С. 2; <Б.п.> Разгром Зимнего дворца // Дело народа. 1917. № 219. 26 ноября. С. 3; <Б.п.> К разгрому Зимнего дворца // День. 1917. № 201. 7 ноября. С. 1; <Б.п.> Разрушения в Москве // Воля народа. 1917. № 166. 8 ноября. С. 3; *Марин Г.А.* Разгром московского Кремля // Воля народа. 1917. № 169. 11 ноября. С. 1; *Р<остиславо>в А.* Еще о разгроме Зимнего дворца // Вечерний звон. 1917. № 14. 21 декабря. С. 4; В последнюю минуту // Солдатский голос. 1917. № 1. 27 октября. С. 3; и др.

[75] От союза деятелей искусств // Воля народа. 1917. № 167. 9 ноября. С. 3.

[76] Общее собрание СДИ. 5 ноября 1917 // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 24. Л. 16.

[77] Общее собрание СДИ. 12 ноября 1917 // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 25. Л. 16.

[78] РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 25. Л. 18.

[79] Текст обращения А.В. Луначарского опубликован в статье Е.А. Динерштейна «Маяковский в феврале — октябре 1917 г.» (Литературное наследство. Т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958. С. 565—566). См. также: РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 25. Л. 31.

[80] Предложение Ф. Сологуба сводилось к тому, чтобы объявить СДИ единственным органом, имеющим право на управление искусством, и не содержало требования созвать Учредительный собор деятелей искусств (РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 25. Л. 17).

[81] Общее собрание СДИ 17 ноября 1917 г. // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 25. Л. 2—3.

[82] Резолюция В.И. Дубенецкого // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 25. Л. 27.

[83] Протокол очередного заседания Временного Комитета Уполномоченных Союза Деятелей искусств. 21 ноября 1917 // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 25. Л. 37—39, 46.

[84] Обзор деятельности Союза // Вестник профессионального союза художников-живописцев в Москве. 1918. № 1. 1 августа. С. 2.

[85] *Тенин Я.* Митинг художников в Москве // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1917. № 16148. 22 марта. С. 7. См. также: *Г.К.* Митинг художников // Кулисы. 1917. № 13. С. 8—9; *Арно.* Митинг художников в Москве // Московские ведомости. 1917. № 58. 22 марта. С. 2; Собрание художников, скульпторов и архитекторов // Раннее утро. 1917. № 63. 19 марта. С. 5.

[86] Союз художников // Раннее утро. 1917. № 70. 29 марта. С. 3.

[87] Среди художников-живописцев // Раннее утро. 1917. № 117. 26 мая. С. 5.

[88] Профессиональный союз художников-живописцев // Время. 1917. № 954. 1 (14) июня. С. 2.

[89] Искусство. 1969. № 4. С. 38.

[90] *Глубоковский Б.* Дом искусств // Свободное слово. 1917. № 29. 9 октября. С. 4.

[91] *Лапшин В.П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в октябре — декабре 1917 г. // Советское искусствознание 77. Вып. 1. М., 1978. С. 307.

[92] «Мир искусства» // Вечерние новости. 1917. № 173. 20 октября. С. 4.

[93] *Иванов В.* По выставкам // Рампа и жизнь. 1918. № 4. С. 12—13.

[94] «Бубновый валет» // Вечерние новости. 1917. № 168. 14 октября. С. 4.

[95] «Бубновый валет» // Вечерние новости. 1917. № 172. 19 октября. С. 4.

[96] Каталог выставки общества художников «Бубновый валет». М., 1917.

[97] *Глаголь С.* Выставка «Бубнового валета» // Утро России. 1917. № 267. 21 ноября. С. 5.

[98] Аполлон. 1917. № 8—10. Октябрь — декабрь. С. 109—110.

[99] *Гузиков С.* По выставкам // Свободное слово. 1917. № 34. 27 ноября. С. 2.

[100] <Объявление> // Русские ведомости. 1917. № 255. 21 ноября. С. 1; <Объявление> // Русские ведомости. 1917. № 265. 3 (16) декабря. С. 1; <Объявление> // Утро России. 1917. № 271. 26 ноября. С. 1.

[101] Искусство // Жизнь. 1918. № 1. 23 (10) апреля. С. 4.

[102] *Тарабукин Н.* По выставкам // Слово. 1918. № 5. 22 (9) апреля. С. 2.

[103] *Я.Т. <Я. Тугендхольд>.* «Левые» декораторы // Новости дня. 1918. № 31. 2 мая (19 апреля). С. 4.

[104] *Лаврский Н.* Выставка творчества А.М. Родченко // Раннее утро. 1918. № 91. 22 (9) мая. С. 3.

[105] *Родченко А.* Динамизм плоскости // Анархия. 1918. № 49. 28 апреля. С. 4.

[106] 1-я выставка картин Профессионального союза художников-живописцев в Москве // Знамя. 1918. № 2. С. 30—31. См. также: *Лаврский Н.* На выставке картин союза живописцев // Раннее утро. 1918. № 96. 28 (15) мая. С. 4; *Ю.М.* Выставка профессионального союза художников // Новая жизнь. 1918. № 2. 2 июня. С. 4; *Россций <А. Эфрос>.* По выставкам // Свобода России. 1918. № 43. 9 июня. С. 4; *Малевич К.* Выставка профессионального союза художников-живописцев // Анархия. 1918. № 89. 20 июня. С. 4.

[107] *Анти <А.М. Родченко>.* Левым выставки союза художников-живописцев // Анархия. 1918. № 75. 2 июня. С. 4.

[108] Искусство. 1969. № 4. С. 35.

[109] Охрана памятников искусства и старины // Жизнь. 1918. № 32. 2 июня. С. 4.

[110] Среди художников // Раннее утро. 1918. № 118. 28 (15) июня. С. 4.

[111] В союзе художников // Наше время. 1918. № 125. 28 (15) июня. С. 4. См. также: Резолюция левой федерации на общем собрании профсоюза художников-живописцев (26 июня 1918 г.) // Анархия. 1918. № 95. 27 июня. С. 4; *Рогдай.* Общее собрание художников // Анархия. 1918. № 96. 28 июня. С. 4; *Анти <А.М. Родченко>.* Раскол союза художников-живописцев в Москве // Анархия. 1918. № 99. 2 июля. С. 4; *Розанова О.* Уничтожение трехфедеративной конструкции союза, как причина выхода из него левой федерации // Анархия. 1918. № 99. 2 июля. С. 4.

[112] Новый союз художников-живописцев // Вечерние вести. 1918. № 73. 28 (15) июня. С. 2; Искусство.1918. № 3 (7). С. 2—3.

[113] В Сожив вошли также члены «Изографа». Была устроена «2-я выставка картин профессионального союза художников-живописцев в Москве» (21 июля — 8 сентября 1918). Левые на ней уже не выставлялись.

[114] Искусство. 1919. № 1. 5 января. С. 4.

[115] Искусство на фронте // Театральный курьер. 1918. № 21. 11 октября. С. 6; Советское декоративное искусство 1917—1945. М., 1977. С. 31; Искусство на фронте // Искусство. 1918. № 6 (10). Ноябрь. С. 22.

[116] Советское декоративное искусство 1917—1945. М., 1977. С. 34.

[117] Диспут союза художников нового искусства // Искусство. 1919. № 3. С. 3.

## ГЛАВА ВТОРАЯ
## ИСКУССТВО И ГОСУДАРСТВО

[1] *Брик О.М.* Моя позиция // Новая жизнь. 1917. № 193. 5 (18) декабря. С. 4.

[2] Договор В. Хлебникова, В. Татлина и А. Лурье на постановку вещей «Ошибка барышни смерти», «Госпожа Ленин», «13 в воздухе», заключенный 2 ноября 1917, опубликован в статье: *Бернштейн Д.* Про страницу жевержеевского альбома, или о Катерине Ивановне Туровой и «Хлебникове» // Терентьевский сборник. 1996. М., 1996. С. 208.

[3] *Пунин Н.* В дни красного октября // Жизнь искусства. 1921. № 816. 8 ноября. С. 1.

[4] Подобный аргумент использовался в 1918 году самим Луначарским, когда он пытался отговорить С. Прокофьева от поездки в Америку: «Вы революционер в музыке, а мы в жизни, — нам надо работать вместе» (*Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973. С. 176).

[5] *Арватов Б.* Изобразительные искусства // Печать и революция. 1922. № 7. С. 141—142.

[6] Там же. С. 142.

[7] В ЦИК // Знамя труда. 1918. № 179. 13 апреля. С. 3.

[8] См. также: Справочник ИЗО НКП. М., 1920; *М.Ю. Евсевьев.* О Петроградском отделе изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения (1918—1921) // Советское искусствознание. 23. М., 1988. С. 297—316.

[9] В мире искусства // Новый вечерний час. 1918. № 22. 31 января. С. 4.

[10] Комиссар в Русском музее // Новый вечерний час. 1918. № 20. 29 января. С. 4.

[11] В Академии художеств // Новая жизнь. 1918. № 39. 10 марта (25 февраля). С. 4; Художественные вести // Наш век. 1918. № 43. 8 марта (23 февраля). С. 4.

[12] *Векуб.* Петроградская коллегия по делам искусств и художественной промышленности при отделе изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения // Северная коммуна. 1918. № 2. 4 июня. С. 5.

[13] Упразднение академии художеств // Новый вечерний час. 1918. № 34. 15 (2) марта. С. 4.

[14] Советская власть и академия художеств // Вечерние ведомости. 1918. № 14. 25 (12) марта. С. 4.

[15] Комиссар Академии художеств // Вечерние ведомости. 1918. № 2. 9 марта (24 февраля). С. 4.

[16] «Директория» по делам искусства // Вечерние ведомости. 1918. № 3. 11 марта (26 февраля). С. 4.

[17] Конференция художников // Вечерние ведомости. 1918. № 18. 29 (16) марта. С. 4; В защиту свободного искусства // Новая жизнь. 1918. № 52. 27 (14) марта. С. 4.

[18] Имеется в виду состав Коллегии по делам искусства, в которой наряду с левыми (Д. Штеренберг, Н. Альтман, Н. Пунин) состояли «мирискусники» (А. Карев, С. Чехонин, А. Матвеев), а также представитель художественной промышленности П. Ваулин и музейный деятель Г. Ятманов.

[19] Временный комитет союза деятелей искусства. Письмо в редакцию // Новый вечерний час. 1918. № 50. 3 апреля (21 марта). С. 4.

[20] Выселение профессоров из академии художеств // Новый вечерний час. 1918. № 53. 8 апреля (26 марта). С. 1.

[21] В художественном парламенте (Собрание деятелей искусства в академии художеств) // Новый вечерний час. 1918. № 53. 8 апреля (26 марта). С. 4.

[22] Стенограмма общего собрания Союза деятелей искусства // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 28. Л. 27 об. —28. Текст выступления Н. Венгрова представлял собой заявление от «Блока левых» СДИ. См.: От группы «Блока левых» Союза деятелей искусства // Дело народа. 1918. № 16. 11 апреля (29 марта). С. 4.

[23] Стенограмма общего собрания Союза деятелей искусства // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 28. Л. 29—29 об.

[24] В художественном парламенте // Новый вечерний час. 1918. № 53. 8 апреля (26 марта). С. 4. В состав исполнительного комитета вошли 24 представителя, по три от всех восьми курий СДИ: М.С. Лялевич, В.И. Дубенецкий, В.А. Щуко, В.А. Симонов, Л.В. Шервуд, М.Г. Манизер, Д.Н. Кардовский, К.С. Петров-Водкин, А.И. Савинов, А.К. Глазунов, А.Н. Римский-Корсаков, В.Г. Каратыгин, Ф. Сологуб, Л.Н. Андреев, М. Горький, П.П. Гайдебуров, Ю.М. Юрьев, Г.Г. Ге, А.Н. Бенуа, К.К. Романов, В.П. Зубов, А.Я. Головин, М.В. Добужинский, Л.О. Эмме. См. также: Собрание-протест деятелей искусства // Вечерняя звезда. 1918. № 52. 8 апреля. С. 1.

[25] Общее собрание СДИ 14 апреля 1918 // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 28. Л. 3; Конференция художественных школ // Новый вечерний час. 1918. № 60. 16 (3) апреля. С. 4; В Союзе деятелей искусства // Новая жизнь. 1918. № 70. 18 (5) апреля. С. 4.

[26] Как показала история, левые художники и поэты готовы были служить далеко не всякому правительству. Ни с одним из правительств, существовавших на территории России в 1917—1921 годах, левые не сотрудничали столь активно и плодотворно, как с большевиками.

[27] Луначарский и союз деятелей искусства // Новая жизнь. 1918. № 73. 21 (8) апреля. С. 4.

[28] Врем<енный> Исп<олнительный> Ком<итет> и Делегация «Союза деятелей искусств». Письмо в редакцию // Новая жизнь. 1918. № 77. 26 (13) апреля. С. 4.

[29] *А. Ч<еботаревская?>*. Встреча А.В. Луначарского с союзом деятелей искусства // Новый вечерний час. 1918. № 66. 23 (10) апреля. С. 3.

[30] Имеется в виду, что с целью помешать очередному заседанию конференции учебных художественных заведений, проходившей в середине апреля 1918 в здании Академии художеств, по распоряжению А.Е. Карева был заперт зал заседаний.

[31] В другом отчете указывалось: «Луначарский заявил, что демократия слепа, сама управляться не может» (*А.Ч.* Встреча А.В. Луначарского с союзом деятелей искусства // Новый вечерний час. 1918. № 66. 23 (10) апреля. С. 3).

[32] Луначарский и союз деятелей искусства // Новая жизнь. 1918. № 73. 21 (8) апреля. С. 4.

[33] В союзе деятелей искусств // Наш век. 1918. № 80. 23 (10) апреля. С. 3. См. также: *Сологуб Ф.* Письмо в редакцию // Петроградское эхо. 1918. № 53. 24 (11) апреля. С. 4; *Борисов В.* «Соглашатель» // Петроградское эхо. 1918. № 51. 22 (9) апреля. С. 3; *Художник.* А.В. Луначарский и художники // Страна. 1918. № 21. 21 (7) апреля. С. 4; *Гоплит.* В защиту свободы искусства // Страна. 1918. № 21. 21 (7) апреля. С. 4.

[34] Общее собрание СДИ 21 апреля 1918 // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 28. Л. 38.

[35] *А. Ч<еботаревская?>*. Встреча А.В. Луначарского с союзом деятелей искусства // Новый вечерний час. 1918. № 66. 23 (10) апреля. С. 3.

[36] Протест против роспуска академии художеств // Новый вечерний час. 1918. № 66. 23 (10) апреля. С. 3. См. также: Собрание Академии художеств // Наш

век. 1918. №79. 21 (8) апреля. С. 6; Протест Академии художеств // Современное слово. 1918. № 3535. 20 (7) апреля. С. 4.

[37] *А.М.* К роспуску академии художеств (Беседа с А.В. Луначарским) // Новый вечерний час. 1918. № 67. 24 (11) апреля. С. 1.

[38] Протесты против упразднения Академии художеств // Новая жизнь. 1918. № 72. 20 (7) апреля. С. 4.

[39] К упразднению академии художеств // Новый вечерний час. 1918. № 64. 20 (7) апреля. С. 4; Художественные вести // Наш век. 1918. № 79. 21 (8) апреля. С. 6.

[40] Московская левая федерация художников о коллегии по делам искусства // Новая жизнь. 1918. № 74. 23 (10) апреля. С. 4.

[41] Художественная хроника // Новый день. 1918. № 32. 1 мая (18 апреля). С. 4.

[42] К выселению профессоров из Академии художеств // Новый вечерний час. 1918. № 70. 30 (17) апреля. С. 4.

[43] Критическое положение профессоров Академии художеств // Наши ведомости. Веч. вып. 1918. № 15. 14 (1) мая. С. 8.

[44] Театр и искусство // Биржевые новости. 1918. № 1305. 17 мая. С. 4.

[45] К выселению профессоров // Биржевые новости. 1918. № 1318. 3 июня. С. 4.

[46] К трагедии Академии художеств // Новая петроградская газета. 1918. № 148. 17 июля. С. 4; Отсрочка выселения профессоров Академии // Вечерние огни. 1918. № 65. 8 июля. С. 4.

[47] Полное упразднение совета Академии художеств // Новая петроградская газета. 1918. № 157. 27 июля. С. 4.

[48] *Луначарский А., Пунин Н.* Охрана мастерских художников // Северная коммуна. 1918. № 112. 22 сентября. С. 3.

[49] *Луначарский А.* Освобождение деятелей искусства от трудовой повинности // Северная коммуна. 1918. № 114. 25 сентября. С. 1.

[50] Преобразование Коллегии по делам искусства // Новая жизнь. 1918. № 131. 6 июля. С. 4.

[51] *Луначарский А.В., Штеренберг Д.П.* По отделу изобразительных искусств комиссариата народного просвещения // Северная коммуна. 1918. № 160. 22 ноября. С. 1.

[52] Там же. С. 1.

[53] *Луначарский А., Штеренберг Д.* По отделу изобразительных искусств комиссариата народного просвещения // Северная коммуна. 1918. № 169. 3 декабря. С. 3; Коллегия по делам искусства // Петроградская правда. 1918. № 262. 30 ноября. С. 3.

[54] Н.А. Тырса был избран в члены коллегии только в августе 1919-го (Хроника // Жизнь искусства. 1919. № 225. 26 августа. С. 2).

[55] Конкурсы на проекты национального флага и герба // Новый вечерний час. 1918. № 62. 18 (5) апреля. С. 4. По результатам конкурса коллегия премировала проекты С. Чехонина, И. Пуни, С. Лебедевой и других, но от осуществления их отказалась (Результаты конкурса на государственный герб, флаг, печать и монеты // Новая жизнь. 1918. № 112. 9 июня. С. 4; Новые почтовые марки // Газета-копейка. 1918. № 3314. 26 (13) марта. С. 4).

[56] *Баян Пламень.* Письмо к товарищам футуристам // Анархия. 1918. № 27. 26 марта. С. 4.

[57] *Родченко А.* Товарищам анархистам // Анархия. 1918. № 29. 28 марта. С. 4.

[58] *Малевич К.* Ответ // Анархия. 1918. № 29. 28 марта. С. 4.

[59] *Татлин.* Отвечаю на «Письмо к футуристам» // Анархия. 1918. № 30. 29 марта. С. 4.

[60] *Моргунов А.* К черту! // Анархия. 1918. № 30. 29 марта. С. 4; *А. М<оргунов>.* Заколдованный круг // Анархия. 1918. № 35. 4 апреля. С. 4.

[61] *Малевич К.* К новой грани // Анархия. 1918. № 31. 30 марта. С. 4.

[62] *Родченко.* Газете футуристов // Анархия. 1918. № 31. 30 марта. С. 4.

[63] *Малевич К.* Мертвая палочка // Анархия. 1918. № 33. 1 апреля. С. 4.

[64] <Объявление> //Анархия. 1918. № 31. 30 марта. С. 4.

[65] Художественные вести // Современное слово. 1918. № 3483. 19 января. С. 4.

[66] *Ган А., Моргунов А., Малевич К.* Задачи искусства и роль душителей искусства // Анархия. 1918. № 25. 23 марта. С. 4.

[67] *Родченко.* Художникам-пролетариям // Анархия. 1918. № 41. 11 апреля. С. 4.

[68] Совет левой федерации. Петербуржцам // Анархия. 1918. № 41. 11 апреля. С. 4.

[69] *Альтман Н., Лурье А., Пунин Н.* Петербург — Москва // Анархия. 1918. № 39. 9 апреля. С. 4.

[70] *Малевич К.* К приезду вольтеро-террористов из Петербурга // Анархия. 1918. № 41. 11 апреля. С. 4.

[71] Из истории строительства Советской культуры 1917—1918. М., 1964. С. 122.

[72] Коллегия изобразительных искусств // Раннее утро. 1918. № 75. 28 (15) апреля. С. 4; Коллегия по делам искусства // Вечерние вести. 1918. № 23. 20 (7) апреля. С. 2; Коллегия по делам искусства // Жизнь. 1918. № 6. 28 (15) апреля. С. 3.

[73] *Родченко.* Будьте творцами // Анархия. 1918. № 61. 17 мая. С. 4.

[74] Коллегия по делам искусства // Жизнь. 1918. № 36. 7 июня. С. 4.

[75] Коллегия по делам искусства // Раннее утро. 1918. № 101. 7 июня. С. 4.

[76] Хроника // Искусство. 1919. № 3. 1 февраля. С. 4.

[77] Воспоминания Дымшиц-Толстой // ОР ГРМ. Ф. 100. Е.х. 249. Л. 38—40.

[78] Коллектив скульпторов «Монолит» (А. Бабичев, А. Блажиевич, А. Златовратский, С. Коненков, Б. Королев, Н. Крандиевская, А. Кудинов, В. Мухина, В. Попова, М. Страховская, Б. Терновец) организовался в 1920 году. Ему был поручен конкурс на проект памятника «Освобожденный труд». Эта же бригада в 1921 г. проводила конкурс на памятник погибшему секретарю МК РКП(б) В.М. Загорскому.

[79] Подотдел художественного труда // ИЗО. 1921. № 1. 10 марта. С. 4.

[80] *Дымшиц-Толстая С.* Четыре месяца работы // Вестник жизни. 1918. № 1. С. 71—74.

[81] *Эфрос А.* Концы без начал // Шиповник. Сб. 1. М., 1922. С. 115.

[82] Речь. 1917. № 82. 9 апреля. С. 5. Александровский сад предлагалось назвать Адмиралтейским садом; Александровский парк — Народным парком; Александринскую площадь — площадью Драмы; Дворцовую площадь — площадью 27 февраля; Мариинскую площадь — площадью Земледелия; Михайловскую пл. — Музейной площадью; Николаевскую пл. (до Синего моста) — Сербской площадью; Дворцовый мост — мостом Свободы и т.д.

[83] Речь. 1917. № 77. 1 апреля. С. 6.

[84] Искусство и художники // Вечерние ведомости. 1918. № 42. 27 (14) апреля. С. 4.

[85] Н.Н. Романов (1831—1891) — сын царя Николая I, государственный и военный деятель.

[86] Памятники // Наш век. 1918. № 85. 28 (15) апреля. С. 3.

[87] Памятники // Наш век. 1918. № 87. 1 мая (18 апреля). С. 3.

[88] Памятники // Наш век. 1918. № 86. 30 (17) апреля. С. 3; К снесению памятников // Новый день. 1918. № 31. 30 (17) апреля. С. 4.

[89] Снятие памятника Николаю Николаевичу // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. № 22. 14 октября. С. 1; Снятие памятника Николаю Николаевичу // Петроградская правда. 1918. № 234. 25 октября. С. 3. См. также: Жизнь искусства. 1918. № 14. 15 ноября. С. 4.

[90] Михаил Дмитриевич Скобелев (1843—1882) — русский военачальник, герой русско-турецкой войны.

[91] Сергей Александрович Романов (1857—1905) — великий князь, московский генерал-губернатор. Убит И. Каляевым.

[92] Из истории строительства советской культуры 1917—1918. М., 1964. С. 130.

[93] Уничтожение памятников // Слово. 1918. № 6. 29 (16) апреля. С. 2.

[94] Там же. С. 2.

[95] Там же. С. 2.

[96] Там же. С. 2.

[97] Там же. С. 2.

[98] Там же. С. 2.

[99] Снятие некоторых частей с памятника Александру III // Свобода России. 1918. № 17. 1 мая. С. 4.

[100] Снятие памятника Скобелеву // Свобода России. 1918. № 17. 1 мая. С. 4. На этом месте (Скобелевская, впоследствии Советская площадь перед Моссоветом) был установлен обелиск со статуей Свободы (арх. Д. Осипов, ск. Н. Андреев), простоявший до 1937 года.

[101] Снятие памятника Александру III (Из Москвы) // Биржевые новости. 1918. № 1364. 29 июля. С. 4. См. также: Снятие памятника Александру III // Новые ведомости. 1918. № 122. 28 июля. С. 8; Новые ведомости. 1918. № 126. 2 августа. С. 4.

[102] Снятие памятников // Искусство. 1918. № 3 (7). Сентябрь. С. 22.

[103] Памятники борцам за свободу // Северная коммуна. 1918. № 19. 23 июня. С. 7.

[104] Украшение столицы скульптурными произведениями // Новая жизнь. 1918. № 135. 11 июля. С. 4.

[105] Памятники деятелям русской революции // Новые ведомости. Веч. вып. 1918. № 108. 12 июля. С. 8.

[106] Украшение столицы скульптурными произведениями // Новая жизнь. 1918. № 135. 11 июля. С. 4.

[107] Мотивировка отказа, как можно судить, носила все же не художественный, а чисто организационный характер. Это были последние месяцы противостояния СДИ и Отдела ИЗО Наркомпроса.

[108] На собрании союза скульпторов // Новая петроградская газета. 1918. № 150. 19 июля. С. 4. См. также: В союзе скульпторов // Новая жизнь. 1918. № 139. 16 июля. С. 4.

[109] Николай Александрович Добролюбов (1836—1861) — критик, поэт.

[110] Петр Лаврович Лавров (1823—1900) — публицист, философ, социолог, идеолог революционного народничества.

[111] Сергей Григорьевич Волконский (1788—1865) — декабрист.

[112] Памятники // Наш век. 1918. № 129. 28 июля. С. 3.

[113] В мастерских скульпторов // Новая петроградская газета. 1918. № 168. 9 августа. С. 4.

[114] Открытие памятника Радищеву // Северная коммуна. 1918. № 110. 20 сентября. С. 3.

[115] В феврале 1919 г. от сильного ветра памятник обвалился и пришел в негодность. Ограда Зимнего дворца была снята в июле 1919-го (*А-в А.* Архитектурные памятники // Красная газета. 1919. № 152. 10 июля. С. 4).

[116] *Штеренберг Д.П.* От отдела изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения // Северная коммуна. 1918. № 140. 26 октября. С. 1.

[117] Памятник снесен наводнением 1924 года.

[118] Открытие памятника Карлу Марксу // Северная коммуна. 1918. № 149. 6 ноября. С. 5.

[119] От отдела Изобр. Искусств К.Н.П. // Петроградская правда. 1918. № 251. 17 ноября. С. 1.

[120] <Объявление> // Петроградская правда. 1918. № 257. 24 ноября. С. 1.

[121] Поставлен в сентябре — октябре 1918-го. Был сделан из гипса, в 1924 году переведен в гранит. Простоял до 1938 года. Убран по решению Ленсовета.

[122] Открытие памятника Перовской // Красная газета. Веч. вып. 1918. № 256. 26 декабря. С. 3.

[123] Памятник Марксу в Красном // Искусство коммуны. 1919. № 9. 2 февраля. С. 4.

[124] *Штеренберг Д.* Открытие памятника Бланки // Искусство коммуны. 1919. № 13. 2 марта. С. 1.

[125] *Штеренберг Д.* Открытие памятника Гарибальди // Искусство коммуны. 1919. № 14. 9 марта. С. 1; *М. Л<евин>*. Открытие памятника Гарибальди // Искусство коммуны. 1919. № 15. 16 марта. С. 3.

[126] Новые памятники // Красная газета. Веч. вып. 1919. № 4. 6 января. С. 3.

[127] *Ленин В.И.* О литературе и искусстве. М., 1976. С. 663.

[128] *Евсевьев М.Ю.* О Петроградском отделе изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения (1918—1921) // Советское искусствознание. 23. М., 1988. С. 306.

[129] *К.* А.В. Луначарский — о футуризме // Советская страна. 1919. № 1. 27января. С. 4.

[130] Памятники // Жизнь искусства. 1920. № 646—647—648. 31 декабря —2 января. С. 1.

[131] Докладная записка московской художественной коллегии при народном комиссариате по просвещению в Совет народных комиссаров. О постановке в Москве 50 памятников великим людям в области революционной и общественной деятельности, в области философии, литературы, наук и искусства // Известия ВЦИК. 1918. № 155. 24 июля. С. 4—5.

[132] См.: Искусство. 1918. № 2 (6). С. 15—17.

[133] Список лиц, коим предложено поставить монументы в г. Москве и др. городах Рос. фед. сов. республики // Известия ВЦИК. 1918. № 163. 2 августа. С. 3.

[134] Памятники революционерам // Известия ВЦИК. 1918. № 237. 30 октября. С. 5.

[135] Памятник Робеспьеру простоял всего четыре дня и в ночь с 6 на 7 ноября 1918 г. был кем-то уничтожен. Сообщалось, что «памятник был, видимо, взорван. Фигура Робеспьера была сделана из бетона и имела полые трубки внутри. Теперь это превращено в груду мелких осколков, разбросанных вокруг. Постамент уцелел» (Уничтожение памятника Робеспьеру // Известия ВЦИК. 1918. № 244. 9 ноября. С. 5).

[136] На открытии памятников // Известия ВЦИК. 1918. № 242. 5 ноября. С. 5.

[137] Открытие памятников // Известия ВЦИК. 1918. № 243. 6 ноября. С. 9.

[138] *Штеренберг Д.* Отчет о деятельности Отдела Изобразительных искусств Наркомпроса // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 71—72.

[139] *Борецкая М.* О художественных недоносках // Коммунар. 1919. № 91. 30 апреля. С. 2—3.

[140] *Штеренберг Д.* Отчет о деятельности Отдела Изобразительных искусств Наркомпроса // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 72. Памятник Дантону был открыт 2 февраля 1919, однако уже в апреле того же года после многочисленных протестов был убран (*М. Борецкая.* О художественных недоносках // Коммунар. 1919. № 91. 30 апреля. С. 2—3).

[141] Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 463. 10 февраля. С. 2.

[142] Искусство. 1964. № 5. С. 33.

[143] См. также: Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. М., 1971; Агитационно-массовое искусство. Оформление праздников. М., 1984; *А.С. Гущин.* Оформление массовых празднеств за 15 лет диктатуры пролетариата. М.; Л., 1932;

Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. М., 1979; *Немиро О.* Оформление Петрограда к первой годовщине Октября // Искусство. 1964. № 11. С. 41—46.

[144] Канун первого мая. Убранство города // Вечерние ведомости. 1918. № 44. 30 (17) апреля. С. 2.

[145] К празднованию 1-го мая // Газета-копейка. 1918. № 3342. 28 (15) апреля. С. 3.

[146] 1 мая. Декорирование города // Вечерние огни. 1918. № 32. 27 апреля. С. 2.

[147] Там же. С. 2.

[148] У памятника Николаю I // Вечерние огни. 1918. № 32. 27 апреля. С. 3.

[149] На улицах Петрограда // Новые ведомости. Веч. вып. 1918. № 61. 2 мая. С. 6.

[150] Снята в апреле 1919-го.

[151] Торжества 1 мая. Плакаты // Вечерние огни. 1918. № 35. 2 мая. С. 3.

[152] День 1-го мая в Петрограде // Вечерние ведомости. 1918. № 45. 2 мая. С. 2.

[153] Имеется в виду столетний юбилей К. Маркса 5 мая 1918 г.

[154] Лоренцо Медичи, по прозванию Великолепный (1448—1492) — политик, поэт, писатель, покровитель наук и искусств.

[155] *Весеньев И.* С комиссарами на Марсовом поле // Вечерние огни. 1918. № 35. 2 мая. С. 3.

[156] *Луначарский А.*В. Первое мая 1918 года // Пламя. 1918. № 2. 12 мая. С. 18.

[157] 1-е мая // Раннее утро. 1918. № 75. 28 (15) апреля. С. 3.

[158] Первое мая // Раннее утро. 1918. № 76. 30 (17) апреля. С. 3.

[159] Убранство // Раннее утро. 1918. № 77. 1 мая. С. 3.

[160] Первомайские декорации (в Москве) // Народное слово. 1918. № 19. 3 мая. С. 7.

[161] Знамя ВЦИК было сделано Л. Лисицким.

[162] *Тугендхольд Я.* Первомайские итоги // Родина. 1918. № 21. 3 мая. С. 1.

[163] Там же. С. 1.

[164] Праздник трудящихся // Знамя труда. 1918. № 194. 3 мая. С. 4.

[165] Заседание членов Исполнительного комитета и Президиума СДИ 28 сентября 1918 г. // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 62. Л. 4. О том, что такое решение было принято вследствие тяжелого материального положения петроградских художников, свидетельствует газетная заметка, согласно которой работа по украшению Петрограда в дни октябрьских торжеств спасла многих художников от голодной смерти (Материальные условия художников // Жизнь искусства. 1918. № 48. 28 декабря. С. 3).

[166] Список пунктов украшений г. Петрограда ко дню годовщины Октябрьской революции // Северная коммуна. 1918. № 137. 23 октября. С. 3. См. также: Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. М., 1971. С. 53—55.

[167] *Пумпянский Л.* Октябрьские торжества и художники Петрограда // Пламя. 1919. № 35. 5 января. С. 11—16. Далее цитируется эта же статья.

[168] Там же. С. 11—16.

[169] *Н.П. <Н. Пунин>*. К итогам Октябрьских торжеств // Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 декабря. С. 2.

[170] Не путать с Отделом изобразительных искусств (ИЗО) Наркомпроса.

[171] *Райхенштейн А.* Первый праздник Октября в Москве // Искусство. 1967. № 12. С. 50—57. См. также: *Барабанов Н.* Картины октябрьских торжеств // Вестник жизни. 1919. № 3—4. С. 116—120; *Крайний К.* Художественные итоги октябрьского празднества // Вестник жизни. 1919. № 3—4. С. 120—122; *Керженцев В.* После праздника // Искусство. 1918. № 6 (10). Ноябрь. С. 3.

[172] «Метрополь» украшал художник И. Захаров.

[173] На улицах Москвы // Известия ВЦИК. 1918. № 244. 9 ноября. С. 5. См. также: Смотр Красной Москве // Воля труда. 1918. № 46. 9 ноября. С. 4.

[174] *Зарницын А.* Издевательство над революцией // Коммунар. 1919. № 44. 26 февраля. С. 2. См. также: Письмо рабочего // Коммунар. 1919. № 70. 1 апреля. С. 4.

[175] *Борецкая М.* О художественных недоносках // Коммунар. 1919. № 91. 30 апреля. С. 2—3.

[176] *Каменева О.Д.* Письмо в редакцию // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 184. 1 марта. С. 3 (Правда. 1919. № 47. 1 марта. С. 4).

[177] «Футуристы» // Правда. 1919. № 48. 2 марта. С. 3. См. также: Эн. Неудачный дебют // Жизнь искусства. 1919. № 92. 6 марта. С. 2.

[178] *Фриче В.* Литературное одичание // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 172. 15 февраля. С.1 (Отклик на нее: *Ивнев Р.* «Литературное одичание» // Советская страна. 1919. № 4. 17 февраля. С. 3—4); *Фриче В.* Литературные заметки. II. Лже-пролетарская поэзия // Там же. № 178. 22 февраля. С. 1 (Отклик на нее: *Мариенгоф А.* Письмо в редакцию // Там же. № 181. 26 февраля. С. 4); *Фриче В.* Литературные заметки. III. Цитадель «свободного творчества» // Там же. № 183. 28 февраля. С. 1.

[179] *Малинин К.Н.* О футуризме // Вечерние известия Московского совета. 1919. № 188. 6 марта. С. 1.

[180] *Кряжин В.* Футуризм и революция // Вестник жизни. 1919. № 6—7. С. 79.

[181] *Оленев О.* <*С. Родов*>. Наконец-то! // Гудки. 1919. № 1. Март. С. 17—19.

[182] *Калинин Ф.* О футуризме // Пролетарская культура. 1919. № 7—8. Апрель — май. С. 41 (Отклики: *Крайний К.* Ответ тов. Ф. Калинину // Искусство. 1919. № 6. 8 июля. С. 1—2).

[183] Резолюция о футуризме и т.п. // Правда. 1919. № 76. 9 апреля. С. 4. См. также: *Лаврова Н.* Страницы художественной критики (1918—1920) // Творчество. 1970. № 11. С. 5—6, 3-я с. обл.

[184] Футуристы в Отделе Изобразительных искусств // Известия ВЦИК. 1919. № 55. 12 марта. С. 6.

[185] Северная коммуна. 1919. № 79. 10 апреля. С. 1; Жизнь искусства. 1919. № 116. 11 апреля. С. 4.

[186] ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 98. Л. 8—8 об.; *Евсевьев М.Ю.* О Петроградском отделе изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения (1918—1921) // Советское искусствознание. 23. М., 1988. С. 306.

[187] Протест коммунистической ячейки 1-х ГСХМ против бойкота мастерских // Искусство. 1919. № 7. 2 августа. С. 5—6.

[188] Гудки. 1919. № 3. С. 17.

[189] Искусство. 1919. № 2. 15 января. С. 4.

[190] Там же. С. 4.

[191] *Брик О.М.* Наш долг // Художественная жизнь. 1919. № 1. С. 3—4.

[192] *Приселков С.* Первые бои за революционную художественную школу // НБА РАХ. Ф. 11. Оп. 1. Д. 263. Л. 44—62.

[193] Там же. Л. 50.

[194] Конференция обучающихся графическому искусству // Современное слово. 1918. № 3532. 17 (4) апреля. С. 4. См. также: Инцидент на конференции учащихся художественных школ // Вечерняя звезда. 1918. № 58. 15 (2) апреля. С. 4; Конференция учащихся художественных школ // Новый день. 1918. № 19. 16 (3) апреля. С. 4.

[195] Конференция художественных школ // Новая жизнь. 1918. № 69 (284). 17 (4) апреля. С. 4. См. также: Инцидент в академии художеств // Вечерняя звезда. 1918. № 60. 17 (4) апреля. С. 4; Художественная хроника // Новый день. 1918. № 20. 17 (4) апреля. С. 4; Там же. № 21. 18 (5) апреля. С. 4; *Радлов Н.* Голос молодых художников // Страна. 1918. № 19. 19 (5) апреля. С. 4.

[196] Отголоски раскола среди учащихся художественных школ // Современное слово. 1918. № 3540. 26 (13) апреля. С. 4.

[197] Открытие конференции учеников в Академии художеств // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1918. № 28. 20 (7) апреля. С. 5.

[198] *Приселков С.* Первые бои за революционную художественную школу // НБА РАХ. Ф. 11. Оп. 1. Д. 263. Л. 62.

[199] Инструкция выбора руководителей свободных государственных художественных мастерских // Северная коммуна. 1918. № 85. 21 августа. Вечернее прибавление к № 85. С. 3.

[200] Искусство. 1918. № 4 (8). С. 20—21.

[201] Официальное название «Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские» употреблялось в течение 1918/1919 учебного года. Название оказалось слишком длинным и неудобным. В прессе и обществе продолжало сохраняться прежнее название «Академия художеств». В связи с этим в июле 1919-го было решено присвоить быв. Академии художеств новое наименование Свомас (Свободные мастерские). Находившиеся в ведении Отдела ИЗО Наркомпроса быв. училище барона Штиглица и быв. рисовальная школа Общества поощрения художеств соответственно получили названия Первый и Второй Промас (Промышленные мастерские). («Свомас» // Жизнь искусства. 1919. № 195. 22 июля. С. 3).

[202] Пояснительная записка к выборам руководителей Свободных Государственных художественно-учебных мастерских // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 33. Л. 49—50.

[203] *Меценат.* Художественная жизнь // Петроградская жизнь. 1918. № 2. 22 сентября. С. 12.

[204] Список профессоров-руководителей Петербургских Свободных государственных художественно-учебных мастерских // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 33. Л. 56—57.

[205] Луначарский об искусстве // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. № 20. 11 октября. С. 5; Торжественное открытие Петроградских Государственных свободных художественных мастерских б. Академии художеств // Северная коммуна. 1918. № 123. 7 октября. Вечернее прибавление к № 123. С. 3; Торжественное открытие государственных художественно-учебных мастерских // Красная газета. Веч. вып. 1918. № 194. 12 октября. С. 3.

[206] Митинг об искусстве // Северная коммуна. 1918. № 130. 15 октября. С. 4.

[207] Митинг об искусстве // Красная газета. Веч. вып. 1918. № 199. 18 октября. С. 4; Митинги. Отдел Изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения // Петроградская правда. 1918. № 228. 18 октября. С. 4.

[208] *Жилин П.* Второй художественный митинг // Красная газета. Веч. вып. 1918. № 201. 21 октября. С. 3.

[209] Третий митинг об искусстве // Петроградская правда. 1918. № 232. 23 октября. С. 3; Лекции, концерты и митинги // Северная коммуна. 1918. № 138. 24 октября. С. 4; Митинг об искусстве // Красная газета. 1918. № 226. 24 октября. С. 3.

[210] В мире искусства // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. № 23. 15 октября. С. 3; В государственных свободных художественных мастерских // Северная коммуна. 1918. № 129. 14 октября. Вечернее прибавление к № 129. С. 3.

[211] НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 34. Л. 27а.

[212] *Коровкевич С.В., Беккер И.И.* Академия художеств в годы революции // НБА РАХ. Ф. 11. Оп. 1. Д. 189. Л. 25.

[213] НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 33. Л. 89.

[214] НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 35. Л. 72.

[215] Протокол № 24 заседания Президиума Совета старост от 27 февраля 1919 // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 36. Л. 25 об., 46.

[216] НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 34. Л. 36.

[217] В отдел изобразительных искусств // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 33. Л. 104. Строго говоря, с 1 декабря 1918 г. К. Малевичу начисляли зарплату. Фактически мастерская начала работу позднее.

[218] НБА РАХ. Ф. 33. Оп. 2. Д. 16. Письмо помечено Петроградом. В ноябре 1918-го К. Малевич и М. Матюшин, оформляя один из залов Зимнего дворца к съезду комитетов деревенской бедноты, написали огромное панно (300 кв. м).

[219] НБА РАХ. Ф. 33. Оп. 2. Д. 16.

[220] Протокол № 42 заседания Президиума Совета старост 17 апреля 1919 г. // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 36. Л. 53 об. На заседании Президиума Совета старост 6 мая 1919 было оглашено заявление Малевича об отказе от должности руководителя мастерской с предложением заменить его Матюшиным (Протокол № 46 Заседания Президиума Совета старост 6 мая 1919 // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 36. Л. 58).

[221] М.В. Матюшин позднее вспоминал: «Я ставил перед своей мастерской широкие задачи создать новый образ натуры, передать на плоскости картины новое пространственное восприятие натуры как текучей массы сцепленных частиц, постоянно и непрерывно меняющей свой объем, цвет, рост, вес и форму. Натура не дает и не позволяет статистического наблюдения, не может быть только поводом для грубого протокола разорванных моментов. Чтобы цельнее включаться в новые условия восприятия, мы рисовали и писали красками обеими руками. Ставя зрительную точку в центре, смотрели разом во всю плоскость разворота в две стороны. Двигая разом две линии, мы моментально почти творили плоскость. При этом глаз ни в коем случае не должен побежать за какой-нибудь одной рукой. Он их видит одновременно движущимися. В мастерской сразу была заметна разница между этюдами, написанными одной рукой и двумя. Последний всегда богаче и насыщеннее пространством и движением» (*Матюшин М.* Воспоминания футуриста // Волга. 1994. № 9—10. С. 102).

[222] НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 55. Л. 6.

[223] Мастерская руководителя Татлина // Жизнь искусства. 1918. № 37. 14 декабря. С. 3.

[224] НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 55. Л. 3.

[225] НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 34. Л. 11.

[226] НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 35. Л. 82.

[227] НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 36. Л. 2.

[228] В 1919-го в мастерской Татлина числилось 2 человека, в ноябре 1920-го их число возросло до 8 учеников: О. Пчельникова, П. Дормидонтов, С. Терлецкий, Н. Хапаев, Эмлер, Т. Шапиро, И. Меерзон, Н. Бруни (НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 81. Л. 2).

[229] 23 мая 1919 г. Д.П. Штеренбергу было выдано удостоверение, что он состоит профессором-руководителем ПГСХУМ. Д. Штеренберг «действительно предполагал в тот момент посвятить себя профессорской деятельности, чему помешало наступление Юденича на Петроград» (НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 76. Л. 7).

[230] В канцелярию П.Г. Свободн. художеств. учебн. мастерских // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 41. Л. 23.

[231] Заявление // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 41. Л. 87.

[232] Протокол № 2 заседания комитета работников ПГСХУМ 17 января 1921 // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 132. Л. 2.

[233] В Учебный отдел СВОМАСа // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 33. Л. 111. И.М. Иоффе отчислен от должности профессора с 1 октября 1920 г. (НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 132. Л. 2). См. также: Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1919. № 199—200. 26—27 июля. С. 1.

[234] Доклад о ходе учебных занятий в Петроградских Государ. Своб. Худож.-учебн. Мастерских (31 октября 1919) // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 32. Л. 1—2.

Сведения, приводимые в книге: *Рылов А.* Воспоминания. Л., 1977. С. 193–194, не соответствуют действительности.

[235] Список за 1919 год о движении состава студентов ПГСХУМ // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 58. Л. 14.

[236] Распределение студентов по мастерским ПГСХУМ // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 81. Л. 1, 5.

[237] НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 37. Л. 12.

[238] НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 140. Л. 1 об.

[239] Протокол Общего собрания всех студентов ПГСХУМ от 12 ноября <1918> // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 40. Л. 10.

[240] Обеспечение учащихся свободных мастерских // Красная газета. 1918. № 246. 20 ноября. С. 3.

[241] НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 35. Л. 64 об. См. также: Бюро художественного труда // Северная коммуна. 1919. № 23. 31 января. С. 4.

[242] НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 35. Л. 58 об.; В клубе молодых художников // Красная газета. Веч. вып. 1918. № 238. 5 декабря. С. 3.

[243] Клуб молодых художников // Жизнь искусства. 1918. № 24. 27 ноября. С. 5.

[244] 5 декабря 1918 г. в клубе молодых художников состоялся доклад Н.Э. Радлова «Официальный футуризм». Докладчик утверждал, что русский футуризм «не имеет под собой никакой почвы и до сих пор не сформулировал: чего он хочет и к чему идет. Выступая раньше публично, художники-футуристы делали это исключительно в целях скандала во что бы то ни стало, теперь же, сделавшись официальным искусством, когда он <футуризм. — *А.К.*> в художественных школах и мастерских должен определенно показать свой метод и систему, он оказывается бессилен это сделать по той причине, что русский футуризм, не имея под собой прочной органической почвы, не мог создать стройного логического мышления в области художественной формы» (На лекции о футуристическом искусстве // Красная газета. Веч. вып. 1918. № 239. 6 декабря. С. 3).

[245] 12 декабря 1918 г. в клубе состоялся доклад художника М. Левина «О настоящем и будущем футуристического искусства». Согласно газетной хронике, «доклад тов. Левина является ответом на доклад тов. Радлова, говорившего о несостоятельности и бессодержательности русского футуризма» (Доклад о футуристическом искусстве // Красная газета. Веч. вып. 1918. № 244. 12 декабря. С. 3).

[246] Протокол № 44 заседания Президиума Совета старост 26 апреля 1919 // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 36. Л. 56.

[247] Протокол № 45 заседания Президиума Совета старост 29 апреля 1919 // Там же. Л. 57.

[248] О показательной выставке ПГСХУМ // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 34. Л. 63, 65–67. См. также: Показательная выставка // Искусство коммуны. 1919. № 9. 2 февраля. С. 4.

[249] В государственных художественно-учебных мастерских // Красная газета. Веч. вып. 1919. № 26. 4 февраля. С. 3. См. также: Показательная выставка // Жизнь искусства. 1919. № 90. 4 марта. С. 3

[250] Выставка картин // Жизнь искусства. 1919. № 183. 8 июля. С. 1. В последующих отчетах упоминаются лишь две годовые выставки, состоявшиеся в ПГСХУМ (осень 1919 и 1920) (НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 76. Л. 7).

[251] По-видимому, речь идет о группе, образовавшей союз художников, который поставил себе целью бороться с буржуазными предрассудками во всех областях художественного творчества, а также разработать и осуществить на практике коммунистические формы художественной жизни (В союзе художников // Красная газета. Веч. вып. 1919. № 39. 19 февраля. С. 4). Следствием работы этого союза художников, вероятно, стало образование мастерской «Творчество коммуны» (рук. И. Иоффе).

[252] *Л-ин М.* <*М. Левин*>. В государственных мастерских // Искусство коммуны. 1919. № 19. 13 апреля. С. 2—3. В отчете употребляется распространенный вариант написания фамилии — Штернберг.

[253] Выписка из журнала № 97 Заседания Коллегии по делам искусства и Художественной промышленности от 14 августа 1919 // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 57. Л. 14.

[254] НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 58. Л. 7. В Учебный совет входили также представители коммунистов О. Атом, Я. Гуминер, Блум. См. также: О «Свомасе» // Жизнь искусства. 1919. № 222. 22 августа. С. 1.

[255] Доклад о ходе учебных занятий в Петроградских Государ. Своб. худож.-учебн. мастерских (31 октября 1919) // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 32. Л. 1—2.

[256] НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 140. Л. 1 об.; *Коровкевич С.В., Беккер И.И.* Академия художеств в годы революции (рукопись) // НБА РАХ. Ф. 11. Оп. 1. Д. 189. Л. 24.

[257] <Б.п.> Выставка в Свомасе // Жизнь искусства. 1919. № 274—275. 22—23 октября. С. 1.

[258] Отсутствуют сведения об участии в выставке мастерской В. Татлина. Очевидно, это связано с тем обстоятельством, что к 1 ноября 1919 г. в ней числился всего один ученик — П. Виноградов (Доклад о ходе учебных занятий в Петроградских Государ. Своб. Худож.-учебн. Мастерских (31 октября 1919) // НБА РАХ. Ф. 7. оп. 1. Д. 32. Л. 1).

[259] *Пунин Н.* К новому искусству // Красная газета. 1919. № 278. 4 декабря. С. 4.

[260] Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1919. № 327. 26 декабря. С. 2.

[261] Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1920. № 361. 3 февраля. С. 2.

[262] Устав ПГСХУМ // ЦГА СПб. Ф. 2552. Оп. 1. Д. 625. Л. 38—40.

[263] НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 76. Л. 1.

[264] Памятник III Интернационала // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 105. 14 мая. С. 2.

[265] Памятник Октябрьской революции // Жизнь искусства. 1919. № 315. 11 декабря. С. 3.

[266] К небесам // Жизнь искусства. 1920. № 490. 29 июня. С. 2.

[267] Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1920. № 550. 7 сентября. С. 2.

[268] Открытие выставки модели памятника III Интернационала // Жизнь искусства. 1920. № 607. 12 ноября. С. 3.

[269] Художественная хроника // Жизнь искусства. 1920. № 619—620—621. 30 ноября —2 декабря. С. 3.

[270] *Пунин Н.* Памятник III Интернационала // Н. Пунин. О Татлине. М., 1994. С. 20.

[271] Протокол № 2. Заседание комитета работников ПГСХУМ 17 января 1921 // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 132. Л. 2.

[272] Протокол № 12. Заседание работников Академии художеств. 20 апреля 1921 // НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 132. Л. 14.

[273] НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 92. Л. 6.

[274] Там же. Л. 7.

[275] Инструкция выборов руководителей в Свободных государственных художественных мастерских // Искусство. 1918. № 4 (8). Октябрь. С. 20—22.

[276] Реформа художественных школ // Театральный курьер. 1918. № 13. 2 октября. С. 4.

[277] Свободные художественные мастерские // Известия ВЦИК. 1918. № 213. 2 октября. С. 5.

[278] *Щ<етинин>* Г. 1-й год работы государственных художественных мастерских (История реформы Строгановского училища) // Искусство. 1919. № 7. 2 августа. С. 4—5.

[279] Хроника // Искусство. 1919. № 1. 5 января. С. 4.

[280] *Удальцова Н.А.* Жизнь русской кубистки: Дневники, статьи, воспоминания. М., 1994. С. 50, 115.

[281] *Щ<етинин>* Г. 1-й год работы государственных художественных мастерских // Искусство. 1919. № 7. 2 августа. С. 4—5.

[282] Журнал заседания Совета 2-х СГХМ 4 июня 1919 // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 2. Л. 42—44.

[283] *Удальцова Н.А.* Жизнь русской кубистки: Дневники, статьи, воспоминания. М., 1994. С. 56.

[284] Хроника // Искусство. 1919. № 1. 5 января. С. 4.

[285] *Щ<етинин>* Г. 1-й год работы государственных художественных мастерских // Искусство 1919. № 7. 2 августа. С. 5.

[286] Хроника // Правда. 1919. № 127. 14 июня. С. 2; Выставка // Известия ВЦИК. 1919. № 127. 14 июня. С. 2.

[287] *К.А.У. <К. Уманский>*. Художественные выставки // Искусство. 1919. № 6. 8 июля. С. 3.

[288] Свободные государственные художественные мастерские // Искусство. 1919. № 1. 5 января. С. 2; Государственные художественные мастерские // Искусство. 1919. № 2. 15 января. С. 4. Сведениям о преподавательской работе И.В. Клюна во 2-х СГХМ (*Сарабьянов А.Д.* Жизнь и творчество И.В. Клюна // И.В. Клюн. Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники. М., 1999. С. 25, 503) по газетным и архивным материалам подтверждения не найдено.

[289] Список Главных Мастеров и Мастеров-Ассистентов 2-х СГХМ на 26 ноября 1918 // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 48. Л. 8.

[290] Журнал 7-го заседания собрания Главных мастеров и мастеров-ассистентов 2-х СГХМ от 28 ноября 1918 г. // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 48. Л. 70.

[291] Открытие 2-х Государственных Художественных мастерских // Искусство. 1919. № 3. 1 февраля. С. 3.

[292] Список членов Совета <2-х> государственных мастерских // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 2. Л. 3.

[293] Протокол № 1 1-го собрания членов Совета Мастерских 2-х Свободных Государственных Художественных Мастерских, состоявшегося 20 марта 1919года // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 2. Л. 18—18 об.

[294] Протокол <№ 2> заседания Совета 2-х СГХМ от 26 марта 1919 // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 2. Л. 19.

[295] 2-е СГХМ // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 401. Л. 1.

[296] Журнал заседания Совета 2-х СГХМ 29 апреля 1919 // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 2. Л. 27.

[297] Протокол заседания Совета 2-х СГХМ. 11 июня 1919 // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 2. Л. 46—48 об.

[298] Протокол заседания Временного Комитета 2-х СГХМ. 31 октября 1919 // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 5. Л. 9. Незадолго до отъезда Малевича коллективом его мастерской издавался рукописный журнал. Согласно хроникальной заметке, «одной из целей журнала является пробуждение инертной массы подмастерьев. В художественном отношении журнал ставит себе задачей энергичную пропаганду нового искусства <...>. 1-й номер содержит статьи исключительно об искусстве и жизни мастерских. С. Сенькин ("Стройте коллективы" и "Наши задачи") затрагивает вопрос внутреннего строительства, выдвинутый временем. Дана статья и о театре — К.С. Малевича "19851-й Евгений Онегин". Как видно из названия, статья направлена против старого театра. Автор указывает, что театр должен порвать со всеми традициями и перейти к новым формам — к театру беспредметному, элементами которого являются звук, цвет, движение, объем. Редакция журнала открывает конкурс на тему "Живопись — материал" (поднятый на последнем митинге в 1-х СГХ мастерских): а) что такое живопись, ее элементы, значение и ход развития культуры, б) влияние материала на форму, в) отношение между живописью и материалом, г) производственная или лабораторная мастерская. В вы-

шедшем номере помещено три рисунка И. Кудряшова. Обложка работы Сергея Сенькина. Объявлен конкурс среди подмастерьев на рисунки для обложек следующих номеров» (Журнал Государственных худ. мастерских // Вестник театра. 1919. № 39. 28 октября —2 ноября. С. 14).

[299] Протокол заседания Временного Комитета 2-х СГХМ 14 ноября 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 5. Л. 18.

[300] Журнал заседания Временного Комитета 2-х СГХМ 4 февраля 1920 // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 5. Л. 66.

[301] Там же.

[302] Журнал заседания Временного Комитета 2-х СГХМ 30 июня 1920 // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 5. Л. 122.

[303] Журнал заседания Временного Комитета 2-х СГХМ 29 ноября 1919 // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 5. Л. 30.

[304] Список Главных Мастеров и ассистентов 2-х СГХМ в 1919/1920 уч. г. // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 401. Л. 52; Журнал заседания Временного Комитета 2-х СГХМ 17 декабря 1919 // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 5. Л. 46.

[305] Выставка ученических работ гос. своб. худож. мастерских // Художественная жизнь. 1920. № 2. Январь—февраль. С. 21.

[306] Мордвишев Аркадий Григорьевич, его личное дело см.: РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 2. Е.х. 2748.

[307] Позднее фамилия стала писаться — Клуцис.

[308] Протокол заседания Совета 2-х СГХМ 6 сентября 1919 // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 2. Л. 59—60.

[309] Протокол заседания Совета 2-х Свободных Госуд. Худ. Мастерских 17 сентября 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 2. Л. 63.

[310] Журнал заседания Совета 2-х СГХМ 8 октября 1919 // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 2. Л. 78.

[311] Протокол Экстренного заседания Совета 2-х СГХМ 6 октября 1919 // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 2. Л. 75.

[312] Журнал Собрания Главных мастеров и Ассистентов 2-х СГХМ 18 октября 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 48. Л. 38.

[313] Наступление поляков началось в апреле 1920 г.: ими были захвачены Коростень, Житомир, Бердичев; 9 мая 1920 г. поляки взяли Киев и перешли к обороне. Наступление Красной Армии началось в мае 1920-го: 25 мая был взят Борисов, 13 июня — Киев, 1 июля — Мозырь, 7 июля — Ровно, 13 июля — Минск и Бобруйск. В августе 1920 г. Красная Армия подошла к Варшаве, но, не сумев взять ее, вынуждена была отступать.

[314] 1-я Всероссийская художественная конференция // Коммунистический труд. 1920. № 60. 4 июня. С. 3.

[315] Первая Всероссийская художественная конференция // Коммунистический труд. 1920. № 61. 5 июня. С. 4.

[316] *Хан-Магомедов С.О.* ВХУТЕМАС 1920—1930. М., 1995. С. 29.

[317] Декрет о создании ВХУТЕМАСа был опубликован в «Собрании узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства» (1920. № 98. 19 декабря. С. 540) и в «Известиях ВЦИК» (1920. № 291. 25 декабря. С. 1).

[318] Каких-либо сведений или упоминаний об отказе студентов ПГСХУМ от занятий в мастерских левых художников не обнаружено.

[319] В 1920/1921 учебном году на живописном факультете ВХУТЕМАСа числились профессора В.Д. Баранов-Россине, А.Д. Древин, И.Ф. Завьялов, А.И. Иванов, В.П. Киселев, И.В. Клюн, П.П. Кончаловский, Д.П. Кардовский, Н.П. Крымов, П.В. Кузнецов, А.В. Лентулов, В.В. Кандинский, И.С. Малютин, Н.М. Григорьев, А.В. Манганари, И.И. Машков, А.А. Осмеркин, Н.Б. Певзнер, А.М. Родченко, Н.В. Синезубов, Н.А. Удальцова, Н.П. Ульянов, Р.Р. Фальк, Г.В. Федоров, Ф.Ф. Федоровский, И.С. Федотов, В.Л. Храковский, Н.М. Чернышев, А.В. Шевченко, М.Ф. Шемякин, Н.И. Шестаков, Д.П. Штеренберг,

Д.А. Щербиновский, А.А. Экстер, Г.Б. Якулов (РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 411). В 1922 году была организована мастерская А.Е. Архипова.

[320] Среди художников // Коммунистический труд. 1920. № 208. 27 ноября. С. 4.

[321] Среди художников // Коммунистический труд. 1920. № 217. 8 декабря. С. 4.

[322] О пролеткультах. Письмо ЦК РКП // Правда. 1920. № 270. 1 декабря. С. 1.

[323] Цит. по: *Хлебникова Л.М.* Борьба реалистов и футуристов во ВХУТЕМАСе (Новые материалы) // Литературное наследство. Т. 80. М., 1971. С. 707.

[324] Там же. С. 707—708.

[325] Там же. С. 712.

[326] В этом письме утверждалось, в частности, будто «футуристы беспощадно подавляли и подавляют все остальные течения в искусстве», «через переорганизованную школу они стремятся чисто принудительным путем культивировать футуристическое и беспредметное творчество». Даже А. Луначарский признал, что эти сведения «сплошь безобразно преувеличены и тенденциозны» (Там же. С. 717—718).

[327] *Эфрос А.* Мы и Запад // Художественная жизнь. 1920. № 2. Январь — февраль. С. 2.

[328] *Штеренберг Д.* Наша задача // Художественная жизнь. 1920. № 2. Январь — февраль. С. 5.

[329] *Власова Т.В.* Из истории художественной жизни революционной Москвы: деятельность Всероссийского центрального выставочного бюро (1918—1921) // Советское искусствознание. 23. М., 1988. С. 319.

[330] Положение об устройстве художественной выставки в Петрограде // Пламя. 1918. № 22. 29 сентября. С. 13.

[331] *Жилин П.* На выставке «Русского пейзажа» // Красная газета. Веч. вып. 1918. № 247. 16 декабря. С. 3.

[332] Выставка Е. Гуро // Искусство коммуны. 1919. № 15. 16 марта. С. 4; *Спандиков Э.* Е. Гуро // Искусство коммуны. 1919. № 19. 13 апреля. С. 2.

[333] Художественные новости // Северная коммуна. 1918. № 39. 15 июля. С. 3.

[334] *Н.* Выставка картин // Северная коммуна. 1918. № 75. 9 августа. С. 3.

[335] Организация внепартийной выставки отделом изобразительных искусств Комиссариата Народного Просвещения // Петроградская правда. Веч. вып. 1918. № 207. 21 сентября. С. 4. См. также: Внепартийная художественная выставка // Северная коммуна. 1918. № 115. 26 сентября. Вечернее прибавление к № 115. С. 3; Ценное признание // Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 декабря. С. 3.

[336] Заседание членов Исполнительного комитета и Президиума СДИ 28 сентября 1918 г. // РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 62. Л. 4.

[337] Положение об устройстве художественной выставки в Петрограде // Пламя. 1918. № 22. 29 сентября. С. 13.

[338] От отдела изобразительных искусств Комиссариата Народного Просвещения // Северная коммуна. 1918. № 163. 26 ноября. С. 4.

[339] Художественное совещание // Жизнь искусства. 1918. № 25. 28 ноября. С. 4.

[340] К выставке «произведений искусств» // Петроградская правда. 1918. № 267. 6 декабря. С. 4.

[341] К открытию выставки картин // Северная коммуна. 1919. № 4. 5 января. С. 4.

[342] Развеска картин // Жизнь искусства. 1919. № 54. 8 января. С. 2.

[343] <Объявление> // Искусство коммуны. 1919. № 19. 13 апреля. С. 1.

[344] Открытие 1-й Государственной Свободной выставки // Петроградская правда. 1919. № 83. 15 апреля. С. 3.

[345] *Ф.* Праздник искусства // Северная коммуна. 1919. № 82. 14 апреля. С. 2.

[346] *Э.Г. <Э. Голлербах>.* Первая свободная художественная выставка // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 105. 13 мая. С. 2.

347 В обзоре вместо Филонова ошибочно указана фамилия А. Рылова.

348 *Б-ов С.* Во Дворце Искусств // Труд. 1919. № 7. 2 июня. С. 2. О работах М.В. Матюшина см. также: *Кондаков С.Н.* Скульптура свободной выставки // Жизнь искусства. 1919. № 135. 13 мая. С. 1.

349 *Пумпянский Л.* Выставка картин всех направлений // Пламя. 1919. №. 52. 11 мая. С. 9—12.

350 Выставка во Дворце Искусств // Северная коммуна. 1919. № 96. 3 мая. С. 2.

351 Хроника // Жизнь искусства. 1919. № 121. 25 апреля. С. 3.

352 Извещения // Северная коммуна. 1919. № 97. 4 мая. С. 2. Анонсировалось участие Н. Альтмана, В. Боцяновского, В. Голованя, Л. Ильина, В. Маяковского, К. Петрова-Водкина, В. Плешакова, Н. Пунина, Л. Руднева, Д. Штеренберга, В. Шкловского и других (Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1919. № 127—128. 3—4 мая. С. 5).

353 Согласно другому отчету о диспуте, «Проскурин полагает, что <...> новое искусство создадут сами рабочие. Что касается мастерства футуристов, то оно высоко поставлено. Репина же он считает не выдающимся мастером. Аудитория громко возражает против такого утверждения» (*А.А.* Старое и новое искусство // Красная газета. 1919. № 98. 6 мая. С. 4).

354 По словам другого рецензента, «тов. Шкловский также указал, что непопулярность футуристов ничего не доказывает. В свое время казались непонятными Пушкин и Лермонтов. Смеялись в свое время над Репиным и Толстым» (*А.А.* Старое и новое искусство // Красная газета. 1919. № 98. 6 мая. С. 4).

355 Владимир Сергеевич Плешаков — член Президиума Совета старост ПГСХУМ.

356 Илья Ионович Ионов (Бернштейн, 1887—1942) — пролетарский поэт, ответственный работник.

357 *И.И.* Диспут об искусстве // Жизнь искусства. 1919. № 129. 6 мая. С. 1.

358 Лекции, самообразование // Красная газета. 1919. № 109. 18 мая. С. 4; № 113. 23 мая. С. 4; № 115. 25 мая. С. 4; № 116. 27 мая. С. 2.

359 Жизнь искусства. 1919. № 144. 23 мая. С. 2. Содержание лекции изложено в статье: *Шкловский В.* Пространство выставки и супрематисты // Жизнь искусства. 1919. № 196. 23 июля. С. 2; № 197. 24 июля. С. 2.

360 *А.А. <А. Акимов?>* Искусство и народ // Красная газета. 1919. № 143. 29 июня. С. 4.

361 Закрытие выставки // Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 146. 2 июля. С. 2.

362 Художественный аукцион // Красная газета. 1919. № 149. 6 июля. С. 3. См. также: *А.П. <А.В. Повелихина>*. Первая государственная свободная выставка произведений искусства // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915—1932. Берн; М., 1993. С. 728.

363 *В.Г.* Государственный музейный фонд // Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 150. 7 июля. С. 2; Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1919. № 172. 25 июня. С. 1.

364 Пропажа картины с выставки // Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 159. 17 июля. С. 2.

365 На фарфоровой выставке // Красная газета. 1919. № 174. 5 августа. С. 4.

366 Н.Н. Пунин — О.М. Брику. 21 июня 1919 года // Пунин Н. Мир светел любовью: Дневники. Письма. М., 2000. С. 121.

367 Захарий Григорьевич Гринберг (1889—1949) — заместитель областного комиссара по просвещению.

368 Н.Н. Пунин — Д.П. Штеренбергу. 15 июля 1919 года // Пунин Н. Мир светел любовью: Дневники. Письма. М., 2000. С. 122.

369 Н.Н. Пунин — Д.П. Штеренбергу. 27 ноября 1919 года // Там же. С. 125—126.

[370] Первая конференция пролетарских писателей гор. Петрограда и Петроградской губ. // Грядущее. 1920. № 1—2. С. 28.

[371] *Евсевьев М.Ю.* О Петроградском отделе изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения (1918—1921) // Советское искусствознание. 23. М., 1988. С. 310.

[372] *Пунин Н.* Мир светел любовью: Дневники. Письма. М., 2000. С. 129.

[373] Жизнь искусства. 1920. № 386. 2 марта. С. 3.

[374] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 389. 5 марта. С. 1.

[375] Лекции // Красная газета. 1920. № 257. 16 ноября. С. 4.

[376] Лекции // Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 279. 11 декабря. С. 2.

[377] *Боцяновский В.* У художников (Три выставки) // Жизнь искусства. 1921. № 810. 27 сентября. С. 5.

[378] Выставка картин в Пролеткульте // Красная газета. 1921. № 117. 1 июня. С. 3.

[379] Выставка картин Пролеткульта // Маховик. 1921. № 112. 17 июня. С. 2.

[380] *Э.Г. <Э. Голлербах>*. У пролетарских художников (Выставка «Пролеткульта») // Жизнь искусства. 1921. № 780—785. 19—24 июля. С. 3.

[381] Весной 1921-го в мастерской А. Андреева насчитывалось 23 студента (НБА РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 81. Л. 32).

[382] Выставка картин художников-стрелков // Знамя трудовой коммуны. 1918. № 25. 19 сентября. С. 4.

[383] Подробнее см.: *Власова Т.В.* Из истории художественной жизни революционной Москвы: деятельность Всероссийского центрального выставочного бюро (1918—1921) // Советское искусствознание. 23. М., 1988. С. 317—336.

[384] Положение о Всероссийском центральном выставочном бюро // Справочник Отдела ИЗО Наркомпроса. М., 1920. С. 74.

[385] Хроника // Правда. 1918. № 284. 28 декабря. С. 4. Согласно анонсу, открытие четырех выставок состоялось одновременно, однако документальных подтверждений этому нет. Возможно, 30 декабря 1918 г. открылась лишь часть выставок, так как в дневнике В. Степановой содержатся сведения, что 1-я государственная выставка открылась позже —14 января 1919 г. (*Степанова В.Ф.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 63). Существуют также данные, приведенные в отчете Д. Штеренберга о деятельности Отдела ИЗО Наркомпроса, согласно которым 2-ю и 3-ю государственные выставки посетили соответственно 10 000 и 8000 человек уже к 26 декабря 1918 г. (*Штеренберг Д.* Отчет о деятельности Отдела Изобразительных искусств Наркомпроса // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 75). Однако данные эти весьма сомнительны, поскольку, с одной стороны, ввиду бесплатности выставок никакого точного учета их посещаемости не велось, с другой — подобная посещаемость была характерна для дореволюционных выставок в течение, как правило, месячного периода их работы, но никак не в первый день открытия.

[386] Первая государственная выставка. Каталог посмертной выставки картин, этюдов, эскизов и рисунков О.В. Розановой. 1918—1919. М., 1919. С. II. См. также: Ольга Розанова. 1886—1918. Helsinki, 1992. С. 102.

[387] Выставки и художники // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 149. 18 января. С. 3—4.

[388] Газета с таким названием не выходила.

[389] Любопытно, что именно в этот период Н. Удальцова по приглашению Малевича стала его ассистентом в СГХМ.

[390] Отголоски этого спора отразились в статье В. Степановой, посвященной выставке О.В. Розановой: «Всматриваясь в супрематический период Розановой, мы видим, что супрематизм Розановой противоположен супрематизму Малевича, который строит свои работы на композиции квадратных форм, в то время как Розанова строит — на цвете. <...> В супрематизме она дала супре-

матизм живописи, а не квадрата» (*Варст* <*В. Степанова*>. Выставка Ольги Розановой // Искусство. 1919. № 4. 22 февраля. С. 2—3).

[391] О «тяготении к земле» в творчестве Розановой см. также: *Эфрос А.* Вослед уходящим // Москва. 1919. № 3. С. 4—6.

[392] Имеется в виду готовившаяся выставка Ножива (5-я государственная выставка).

[393] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 62—66.

[394] Там же. С. 71.

[395] *Удальцова Н.* Жизнь русской кубистки: Дневники, статьи, воспоминания. М., 1994. С. 56.

[396] Имеется в виду выход из общества «Бубновый валет» В. Татлина, Л. Бруни, Л. Поповой, Н. Удальцовой и других (18 октября 1917).

[397] Намек на руководство Малевича текстильной мастерской в 1-х СГХМ.

[398] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 69—70.

[399] По газетным данным, открытие 5-й государственной выставки планировалось на 2 февраля 1919 г. (5-я выставка картин Отдела изобразительных искусств Н.К.П. // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 160. 1 февраля. С. 1). Согласно дневнику Н. Удальцовой, открытие 5-й государственной выставки состоялось 9 февраля 1919 (*Удальцова Н.* Жизнь русской кубистки: Дневники, статьи, воспоминания. М., 1994. С. 50). Первые газетные анонсы об открытии 5-й и 6-й гос. выставок появились 11 февраля 1919 г. (Выставки // Известия ВЦИК. 1919. № 31. 11 февраля. С. 4). Указанная в статье Т.В. Власовой (без ссылки на источник) дата открытия 5-й и 6-й гос. выставок «не позднее 1 февраля 1919» (Советское искусствознание 23. М., 1988. С. 325, 326) не находит подтверждения. Данные, приведенные в отчете Д. Штеренберга о деятельности отдела ИЗО Наркомпроса, не рассматриваются ввиду их сомнительности.

[400] *Эрес.* 5-я государственная выставка картин // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 170. 13 февраля. С. 3—4.

[401] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 74.

[402] Доклад Н. Удальцовой // Искусство. 1919. № 5. 1 апреля. С. 3 (*Удальцова Н.* Жизнь русской кубистки: Дневники, статьи, воспоминания. М., 1994. С. 52—54).

[403] Хроника // Известия ВЦИК. 1919. № 52. 7 марта. С. 4.

[404] Грядущие выставки // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 198. 21 марта. С. 4.

[405] Ко всем художникам // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 207. 1 апреля. С. 4. С одной из таких выставок И. Клюн ездил в Ярославль и Рязань (*Клюн И.В.* Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники. М., 1999. С. 88—89).

[406] Минск // Искусство коммуны. 1919. № 16. 23 марта. С. 4.

[407] Выставка // Известия ВЦИК. 1919. № 80. 13 апреля. С. 4; Извещения // Правда. 1919. № 80. 13 апреля. С. 4. В указанных анонсах дан адрес выставки — Б. Дмитровка, 11, — соответствовавший быв. Салону Михайловой. Согласно последующим анонсам, 7-я гос. выставка проходила в Музее изящных искусств.

[408] *Крайний К.* Государственные выставки // Известия ВЦИК. 1919. № 101. 13 мая. С. 4.

[409] Художественные выставки // Известия ВЦИК. 1919. № 189. 27 апреля. С. 4.

[410] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 83.

[411] Там же. С. 87.

[412] *Удальцова Н.* Жизнь русской кубистки: Дневники, статьи, воспоминания. М., 1994. С. 56. По свидетельству В. Степановой, «Древин не выставляется, т.к. у него нет работ» (*Родченко А., Степанова В.* Будущее — единственная наша цель.

Мюнхен, 1991. С. 124). В издании дневника В. Степановой (*Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 75) эта фраза почему-то опущена.

[413] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 83.

[414] О выставленных графиках // Каталог десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм. М., 1919. С. 5—6.

[415] Беспредметное творчество // Каталог десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм. М., 1919. С. 6—9. См. также: *Родченко А., Степанова В.* Будущее — единственная наша цель. Мюнхен, 1991. С. 142; *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 48, 50. Несмотря на то что в каталоге 10-й выставки текст статьи не подписан, большая часть его совпадает с текстом дневниковых записей В. Степановой, что позволяет считать именно ее автором статьи. В книге А. Накова «Русский авангард» (М., 1991. С. 166—167) авторство ошибочно приписано А. Веснину.

[416] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 78.

[417] *Клюн И.* Искусство Цвета // Каталог десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм. М., 1919. С. 14—15. См. также: *Клюн И.В.* Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники. М., 1999. С. 360.

[418] *Клюн И.В.* Мой путь в искусстве: Воспоминания, статьи, дневники. М., 1999. С. 353.

[419] *Малевич К.* Супрематизм // Каталог десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм. М., 1919. С. 16—20. См. также: *Малевич К.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 150—151.

[420] Там же. С. 16—20.

[421] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 62.

[422] <*Степанова В.Ф.*> Беспредметное творчество // Каталог десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм. М., 1919. С. 6—7.

[423] *Клюн И.* Искусство Цвета // Там же. С. 14—15.

[424] *Малевич К.* Супрематизм. 34 рисунка. Витебск, 1920. С. 3 (*Малевич К.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 188).

[425] *Меньков М.* // Каталог десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм. М., 1919. С. 21.

[426] *Попова Л.* // Каталог десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм. М., 1919. С. 22—23. См. также: *Наков А.* Русский авангард. М., 1991. С. 168.

[427] Там же. С. 22—23. Строго говоря, Л. Попова употребляла термин «энергитика», давая ему такое определение: «Энергитика = направление объемов + плоскости и линии или их следы + все цвета», т.е. суммарный динамично-силовой эффект живописной конструкции.

[428] Явное преувеличение с целью подчеркнуть различие между первым и вторым поколением художников-авангардистов. Малевич начал выставляться в Курске с 1899-го, а Родченко в Казани — с 1913 г., т.е. у Малевича было 20 лет выставок, а у Родченко — 6.

[429] В окончательном тексте статьи Малевича, помещенной в каталоге 10-й выставки, подобное утверждение отсутствует.

[430] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 75, 77, 82.

[431] Очевидно, имеется в виду супрематизм.

[432] *Родченко* <*А.*>. Система Родченко // Каталог десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм. М., 1919. С. 28—30. См. также: *Наков А.* Русский авангард. М., 1991. С. 169—70.

[433] *Родченко А.М.* Все — опыты // А. Родченко, В. Степанова. Будущее — единственная наша цель. Мюнхен, 1991. С. 131.

[434] В августе 1919 г. А. Родченко записал в рабочей тетради: «В "черных" цвет умер» (Цит. по: *Гасснер Х.* Конструктивисты. Модернизм на пути модернизации // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915—1932. Берн; Москва, 1993. С. 149).

[435] В дневнике Н. Удальцовой зафиксирована иная оценка. На следующий день после открытия 10-й гос. выставки она записала: «Попова, Веснин и Родченко — это не то искусство, за которое я могла бы отдать свою собственную силу, мещанство и узость партийная это». (*Удальцова Н.* Жизнь русской кубистки: Дневники, статьи, воспоминания. М., 1994. С. 56). Следует учитывать, что последняя оценка дана в контексте высвобождения Н. Удальцовой из-под влияния супрематизма.

[436] Конец фразы со слов «я думаю» при публикации дневниковых записей почему-то опущен. Текст восстановлен по изданию: *Родченко А., Степанова В.* Будущее — единственная наша цель. Мюнхен, 1991. С. 125.

[437] Владимир Георгиевич Бехтеев (1878—1971) — художник, член Ножива.

[438] Имеются в виду работы В. Степановой на 10-й гос. выставке.

[439] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 88—90.

[440] Там же. С. 90.

[441] *Родченко А., Степанова В.* Будущее — единственная наша цель. Мюнхен, 1991. Илл. 35.

[442] *Крайний К.* Государственные выставки // Известия ВЦИК. 1919. № 101. 13 мая. С. 4.

[443] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 102.

[444] Там же. С. 92.

[445] Дискуссии, лекции и т.п. // Известия ВЦИК. 1919. № 106. 18 мая. С. 4; Лекции, концерты, митинги // Правда. 1919. № 106. 18 мая. С. 4.

[446] От подотдела художественной Промышленности Отдела Изобразительных искусств Народного комиссариата по Просвещению // Правда. 1919. № 106. 18 мая. С. 4.

[447] Там же. С. 4. Результаты конкурса были подведены 14 июля 1919 г.; премии распределяло жюри в составе Д. Штеренберга, О. Брика, И. Аверинцева и других (Всероссийский конкурс, объявленный подотделом художественной промышленности // Искусство. 1919. № 7. 5 сентября. С. 7).

[448] Новости // Наше время. 1918. № 106. 29 (16) мая. С. 3.

[449] *Грищенко А., Шевченко А.* Манифест // Каталог двенадцатой государственной выставки. Цветодинамос и тектонический примитивизм. М., 1919. С. 3—4.

[450] *Г<рищенко> А.* Цветодинамос // Каталог двенадцатой государственной выставки. Цветодинамос и тектонический примитивизм. М., 1919. С. 5—6.

[451] *Ш<евченко> А.* Динамо-тектонический примитивизм // Там же. С. 10, 12, 13.

[452] *Крайний К.* Государственные выставки // Известия ВЦИК. 1919. № 101. 13 мая. С. 4.

[453] *Ан. Ост <Степанова В.>*. Итоги государственных выставок // Искусство. 1919. № 7. 2 августа. С. 1—2. Подпись «Ан. Ост» — очевидная ошибка наборщика (вместо Варст), так как подпись эта более не встречается в газетно-журнальной периодике того времени. Между тем автор статьи, бесспорно, легко разбирается во всех живописных исканиях левых художников, находится в курсе выставочной политики Отдела ИЗО, высказывает от своего имени радикально-новаторские взгляды на искусство, т.е. скорее всего, входит в круг левых художников, группировавшихся вокруг Отдела ИЗО. На то, что автором является именно В. Степанова, указывают следующие обстоятельства: 1) В. Степанова была сотрудником журнала «Искусство» в качестве обозревателя выставок, 2) характерное в дневниках Степановой подчеркивание достижений в творчестве А. Родченко содержится и в статье, 3) характерная в дневниках Степановой ошибка в написании фамилии В. Стржеминского как «Стрежеминский» повторена и в данной статье, 4) любимый лозунг В. Степановой «Будущее — единственная наша цель» в статье повторен в легко узнаваемой форме: «Все взоры в будущее».

[454] Приобретения для провинции // Искусство. 1919. № 7. 2 августа. С. 8.

[455] Выставки // Известия ВЦИК. 1919. № 94. 4 мая. С. 4.

[456] Извещения // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 254. 31 мая. С. 4; Извещения // Правда. 1919. № 117. 1 июня. С. 4.

[457] Ревизия государственных художественных выставок // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 367. 14 октября. С. 4.

[458] Там же. С. 4.

[459] Искажение фамилии В.М. Стржеминского.

[460] *Ан. Ост* <*Степанова В.*>. Итоги государственных выставок // Искусство. 1919. № 7. 2 августа. С. 1—2.

[461] Там же. С. 2.

[462] Там же. С. 2.

[463] Выставка картин Гончаровой и Ларионова // Вечерние известия Московского Совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 344. 17 сентября. С. 4; Выставка // Известия ВЦИК. 1919. № 207. 18 сентября. С. 4.

В статье Т. Власовой (Советское искусствознание 23. М., 1988. С. 329) вместо 13-й гос. выставки указана «Выставка просветительно-показательного характера ко Дню советской пропаганды», открывшаяся 7 сентября 1919 г. в помещении Наркомпроса (Остоженка, 53). На основании данных Т. Власовой, эта же выставка фигурирует в каталоге «Великая утопия. Русский и советский авангард 1915—1932» (Берн; Москва, 1993. С. 727). Мы отдаем предпочтение официальным извещениям центральных газет, подтверждаемым также архивными данными. Согласно протоколам заседаний Музейной комиссии, выставка картин, отобранных для МЖК, планировалась в День советской пропаганды в выставочном помещении (Рождественка, 1, быв. дом Хлудова). Инициативу выставки взяла на себя Музейная комиссия, а практическое осуществление было передано выставочному бюро (РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 26). Там же приведен список художников. Через 2 заседания (1 сентября 1919) музейная комиссия постановила приобрести для МЖК 6 работ М. Ларионова и 9 работ Н. Гончаровой (РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 32), также приобщенных к выставке.

[464] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 91—92. Согласно С.О. Хан-Магомедову, первые премии на конкурсе получили проекты А. Родченко и В. Кринского (*Хан-Магомедов С.О.* Дизайн, архитектура, агитационное и полиграфическое искусство в творчестве художника Александра Родченко // Родченко А.М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., 1982. С. 9).

[465] Концерты, лекции, выставки и пр. // Известия ВЦИК. 1920. № 65. 25 марта. С. 2; Извещения // Правда. 1920. № 67. 27 марта. С. 2.

[466] *Сидоров А.А.* Художественные выставки // Творчество. 1920. №. 2—4. Февраль — апрель. С. 34. См. также: *Эфрос А.* К. Малевич // Художественная жизнь. 1920. № 3. Март — апрель. С. 38.

[467] Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1920. № 432—433—434. 24—25—26 апреля. С. 2.

[468] Подробнее см.: *Шатских А.* Краткая история Обмоху // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915—1932. Берн; Москва, 1993. С. 163—171.

[469] *Сидоров А.А.* Художественные выставки // Творчество. 1920. № 2—4. Февраль — апрель. С. 34.

[470] *Шершеневич В.* Словогранильня // Знамя. 1920. № 3—4. С. 45.

[471] *Комарденков В.* Дни минувшие. М., 1972. С. 64.

[472] Вестник театра. 1921. № 83—84. С. 21.

[473] *Комарденков В.* Дни минувшие. М., 1972. С. 70.

[474] *Соловьев В.* Обмоху // Коммунистический труд. 1920. № 199. 17 ноября. С. 4.

[475] Там же. С. 4.

[476] Октябрь в кубе. [М., 1920. С. 6].

[477] Там же. С. 12.

[478] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 105.

[479] *Пунин Н.* О Татлине. М., 1994. С. 23—24.

[480] Извещения. Культурно-просветительные // Известия ВЦИК. 1920. № 150. 10 июля. С. 2.

[481] *Огинская Л.* Густав Клуцис. М., 1981. С. 14, 186; *Стригалев А.* Искусство конструктивистов: от выставки — к выставке (1914—1932) // Советское искусствознание. 27. М., 1991. С. 138.

[482] *Габо Н., Певзнер Н.* Реалистический манифест. Москва, 5 августа 1920.

[483] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 106.

[484] *Лаврентьев А. Что* такое «линиизм»? // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915—1932. Берн; Москва, 1993. С. 172—174; *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 96.

[485] *Сидоров А.А.* По выставкам. 2. О «новом реализме» // Творчество. 1920. № 5—6. Май — июнь. С. 32—33.

[486] *П-ий Р.* <*Р. Пашенный*>. Письмо о московской живописи // Накануне. Литературное приложение к № 112. 1922. № 4. 20 августа. С. 7—8.

[487] Журнал заседания Временного комитета 2-х СГХМ. 4 февраля 1920 // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 5. Л. 66.

[488] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 122.

[489] Там же. С. 122.

[490] Там же. С. 127.

[491] Из-за этого обстоятельства 19-ю гос. выставку иногда ошибочно называют «Выставкой четырех художников», что часто приводит к путанице (см., например: *Родченко А., Степанова В.* Будущее — единственная наша цель. Мюнхен, 1991. С. 249, 251; Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992. С. 221, 256).

[492] В дневнике В. Степановой дано неверное написание фамилии — Осьмеркин.

[493] Имеется в виду 5-я гос. выставка.

[494] Клуб имени П. Сезанна (Мясницкая, 21) был открыт учащимися ВХУТЕМАСа 18 сентября 1920 г. (Клуб им. Поля Сезанна // Известия ВЦИК. 1920. № 210. 22 сентября. С. 2).

[495] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 137—138, 146. Работы В. Степановой сопровождались ее текстом «О возможностях познания искусства». Опубликован в кн.: *Родченко А., Степанова В.* Будущее — единственная наша цель. Мюнхен, 1991. С. 146.

[496] *Родченко А.* Все — опыты // Родченко А., Степанова В. Будущее — единственная наша цель. Мюнхен, 1991. С. 131.

[497] *Родченко А.М.* Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., 1982. С. 51.

[498] *Мельников Д.* По поводу «левой» живописи на 19-й государственной выставке // Творчество. 1920. № 7—10. Июль—октябрь. С. 42—44.

[499] Подробнее см.: *Хан-Магомедов С.О.* Живскульптарх // Декоративное искусство СССР. 1978. № 5. С. 32—35; *Хан-Магомедов С.О.* Живскульптарх (1919—1920) — первая творческая организация советского архитектурного авангарда. М., 1993.

[500] Синтез искусств // Художественная жизнь. 1919. № 1. Декабрь. С. 25.

[501] *Ладовский Н.* Революция в архитектуре // Октябрьская газета федерации объединений советских писателей РСФСР. 1927. 8 ноября. С. 6.

[502] Открытие выставки // Известия ВЦИК. 1920. № 290. 24 декабря. С. 2.

[503] *Комарденков В.* Дни минувшие. М., 1972. С. 56.

[504] Разъяснение «футуристической» сущности III Интернационала было дано весной 1919 г. Н. Пуниным: «Интернационал такая же футуристическая форма, как любая другая творчески-созданная новая форма. <...> Какая разница между

третьим Интернационалом и рельефом Татлина или “Трубой Марсиан” Хлебникова? Для меня никакой. И первое, и второе, и третье новые формы, которыми радуется, играет и которые применяет человечество. <...> Мало того, третий Интернационал <...> как раз выводит нас из тех “осей пространства”, на которых люди прошлого строили свои государства. Пространственно-национальные территории рушатся, возникают территории времени при едином нивелированном пространстве, покрытом интернациональным пролетариатом. Разве это не новая, не наша футуристическая форма» (*Пунин Н.* Коммунизм и футуризм // Искусство коммуны. 1919. № 17. 30 марта. С. 3).

505 *Д.М. <Д.И. Мельников>*. Проект памятника III Интернационалу работы худ. Татлина // Творчество. 1921. № 1—3. Январь—март. С. 33.

506 *Луначарский А.В.* Об изобразительном искусстве. Т. 2. М., 1967. С. 70—71.

507 *Пунин Н.* О Татлине. М., 1994. С. 20.

508 К XXI выставке Отдела ИЗО НКП // Известия ВЦИК. 1921. № 41. 24 февраля. С. 2; Закрытие выставки ИЗО // Известия ВЦИК. 1921. № 75. 7 апреля. С. 4.

509 XXI выставка ВЦВБ Отдела ИЗО Наркомпроса // ИЗО. 1921. № 1. 10 марта. С. 4. В другом анонсе, предшествовавшем открытию выставки, среди участников упоминались также М.З. Шагал, А.В. Шевченко, Н.И. Шестаков (Искусство и культура // Известия ВЦИК. 1921. № 38. 20 февраля. С. 2). Каких-либо сведений, подтверждающих их участие в 21-й выставке, не найдено.

510 *Д.М. <Д.И. Мельников>*. 21-я выставка картин отдела ИЗО Наркомпроса // Творчество. 1921. № 1—3. Январь—март. С. 32—33.

511 *Хан-Магомедов С.О.* Возникновение и формирование ИНХУКа // Проблемы истории советской архитектуры. 1976. № 2. С. 24—27. См. также: *Хан-Магомедов С.О.* ИНХУК: возникновение, формирование и первый период работы. 1920 // Советское искусствознание’80. Вып. 2. М., 1981. С. 332—368.

512 *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 97.

513 Советское искусство за 15 лет. М.; Л., 1933. С. 126—139.

514 *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 126—127.

515 Там же. С. 148.

516 *Хан-Магомедов С.О.* ИНХУК: Возникновение, формирование и первый период работы. 1920 // Советское искусствознание’80. Вып. 2. М.,1981. С. 332—368.

517 *Хан-Магомедов С.О.* Рабочая группа объективного анализа ИНХУКа // Проблемы истории советской архитектуры. 1978. № 4. С. 54.

518 *Хан-Магомедов С.О.* Молодое и старшее поколение художников-производственников на этапе «от изображения к конструкции» // Труды ВНИИТЭ. Вып. 21. М., 1979. С. 76.

519 Строго говоря, 18 марта — это дата первого заседания группы, но ее инициативное ядро (Родченко, Степанова, Ган) собиралось еще в декабре 1920 (Эрмитаж. 1922. № 13. С. 3).

520 *Хан-Магомедов С.О.* Дискуссия в ИНХУКе о соотношении конструкции и композиции // Труды ВНИИТЭ. Вып. 20. М., 1979. С. 61.

521 Активная деятельность Рабочей группы объективного анализа продолжалась до конца мая 1921-го. Летом работу ИНХУКа прервала ревизия.

522 Цит. по: *Хан-Магомедов С.О.* Первая творческая организация пионеров советского дизайна — группа конструктивистов ИНХУКа (1921 г.) // Художественные проблемы предметно-пространственной среды. М., 1978. С. 6.

523 *Аркин Д.* Вещное искусство // Художественная жизнь. 1920. № 4—5. С. 4.

524 Блокада России кончается // Вещь. 1922. № 1—2. Март — апрель. С. 2—3.

525 Подробнее о деятельности Рабочей группы конструктивистов ИНХУКа см.: *Хан-Магомедов С.О.* ИНХУК и ранний конструктивизм. М., 1994. С. 89—112.

526 Эрмитаж. 1922. № 13. С. 3.

[527] *Родченко А.* Линия // Родченко А., Степанова В. Будущее — единственная наша цель. Мюнхен, 1991. С. 135.

[528] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 150.

[529] *Хан-Магомедов С.О.* ИНХУК и ранний конструктивизм. М., 1994. С. 75.

[530] Там же. С. 74.

[531] Там же. С. 78.

[532] Там же. С. 79.

[533] *Удальцова Н.* Жизнь русской кубистки: Дневники, статьи, воспоминания. М., 1994. С. 62.

[534] Открытие 23-й выставки ИЗО // Известия ВЦИК. 1921. № 132. 19 июня. С. 2; Художественная выставка // Коммунистический труд. 1921. № 369. 23 июня. С. 2.

[535] На выставке Коминтерна // Правда. 1921. № 137. 26 июня. С. 2.

[536] Акт № 58 передачи художественных произведений из Гос. Худ. Фонда Музейного бюро Центросекции Ак. ИЗО Наркомпроса для Коминтерна тов. Мансурову. 16 июня 1921 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 136—140.

[537] *К.Р.* Письма из Москвы. Художественные выставки в Москве: «Мир искусства» и «5 × 5 = 25» // Еженедельник искусств. Кострома. 1921. № 2. 7—15 ноября. С. 31—39. См. также: *Р-ль Е. <Е. Ремпель?>*. «Мир искусства» и «нео-примитивизм» // Новый путь. Рига. 1921. № 221. 26 октября. С. 4; *Ветров А.* «Мир искусства» // Экран. 1921. № 2. 1—2 ноября. С. 9.

[538] *Д.М. <Д.И. Мельников>*. Постоянная выставка «Мир искусства» // Творчество. 1921. № 4—6. Апрель—июнь. С. 64—65.

[539] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 150.

[540] Там же. С. 151.

[541] Там же. С. 151.

[542] *Родченко А., Степанова В.* Будущее — единственная наша цель. Мюнхен, 1991. С. 166, ил. 105. См. также: *Стригалев А.* 5 × 5 = 25 // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915—1932. Берн; Москва, 1993. С. 728—729.

[543] Выставка живописи 5 × 5 = 25. М., 1921 // А. Наков. Русский авангард. М., 1991. С. 174—175.

[544] *К.Р.* Письма из Москвы. Художественные выставки в Москве: «Мир Искусства» и «5 × 5 = 25» // Еженедельник искусств. Кострома. 1921. № 2. 7—15 ноября. С. 31—39.

[545] В Институте Художественной Культуры // Экран. 1921. № 6. 11—13 ноября. С. 9.

[546] *Тарабукин Н.* От мольберта к машине. М., 1923. С. 11—13.

[547] Протокол № 5 заседания ученого совета Института Художественной Культуры 3 ноября 1921 года // Хан-Магомедов С.О. ИНХУК и ранний конструктивизм. М., 1994. С. 174—175.

[548] Там же. С. 175.

[549] Цит. по: *Хан-Магомедов С.О.* ИНХУК и ранний конструктивизм. М., 1994. С. 233.

Впоследствии, вокруг этого доклада О. Брика сложился миф, будто присутствовавшие на заседании ИНХУКа 25 левых художников, сагитированные О. Бриком, отказались «от станковизма как самоцели и, встав на производственную платформу, признали такой переход не только необходимым, но и неизбежным» (*Тарабукин Н.* От мольберта к машине. М., 1923. С. 17—18. См. также: Отчет Института Художественной Культуры // Русское искусство. 1923. № 2—3. С. 88). Как установил С.О. Хан-Магомедов, на докладе О. Брика 24 ноября 1921 г. присутствовали всего 15 человек: 4 архитектора (Н. Ладовский, В. Кринский, А. Веснин, А. Ефимов), 5 художников (В. и Г. Стенберги, К. Медунецкий, Л. Попова, К. Иогансон), 2 скульптора (А. Лавинский, А. Бабичев), теоретики (Н. Тарабукин, Ильин) и еще два человека. Никакого призыва к художникам в докладе Брика не содержалось. Факты свидетельствуют, что отказ ряда художников

от станковизма, хотя и протекал в условиях пропаганды производственного искусства, однако имел характер не единовременного группового решения, а длительного процесса эволюции левого искусства, связанного с переходом от живописи к пространственным конструкциям. Заслуга теоретиков производственного искусства состояла в том, что они внесли в ранний конструктивизм принципы целесообразности и утилитарности.

[550] *Хан-Магомедов С.О.* ИНХУК и ранний конструктивизм. М., 1994. С. 202.

[551] Там же. С. 206—211.

[552] Там же. С. 210.

[553] Часть экспонатов этой выставки демонстрировалась в Германии (Берлин, Амстердам) в рамках организованной Наркомпросом «Первой русской художественной выставки» (октябрь 1922—май 1923).

[554] *Залевский К.* К вопросу о новом искусстве // Известия Центрального исполнительного комитета Советов крестьянских, рабочих и солдатских депутатов и Петроградского совета рабочих и солдатских депутатов. 1917. № 262. 29 декабря. С. 1 —2. (Далее: Известия ЦИК). См. также: Большевизм и футуризм // Вечерний звон. 1917. № 18. 29 декабря. С. 3.

[555] *Штеренберг Д.* О новом искусстве // Известия ЦИК. 1918. № 3. 5 января. С. 2. См. также: *Залевский К.* Еще к вопросу о новом искусстве // Известия ЦИК. 1918. № 6. 9 января. С. 1.

[556] *Пунин Н.* Искусство и пролетариат // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 10, 12, 14, 16, 24.

[557] *Альтман Н.* Футуризм и пролетарское искусство // Искусство коммуны. 1918. № 2. 15 декабря. С. 2.

[558] Группа левых поэтов. Организуйте Отделы Словесного Искусства // Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 декабря. С. 2—3.

[559] В данном случае «коммуна» — не абстрактный термин, а реальность. В марте 1918 г. была провозглашена Петрокоммуна, а затем образован Союз коммун Северной области с центром в Петрограде.

[560] *Брик О.М.* Художник и Коммуна // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 25—26.

[561] На заседании Коллегии по делам искусства и художественной промышленности (28 ноября 1918) О. Брик сделал доклад «об организации института материальной культуры, который должен представить собою новую пролетарскую академию художеств. В институте художники должны научиться не прикладывать искусство к предметам повседневного обихода, а создавать самые вещи. Доклад тов. Брика вызвал оживленный обмен мнений, в котором участвовали тов. Баранов-Россине, Альтман и Тырса. Коллегия, признав принципиально организацию такого института желательной, постановила предложить тов. Брику представить к следующему заседанию подробно разработанный план о целях и задачах института материальной культуры, а также о плане его организации» (В коллегии по делам искусства и художественной промышленности // Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 декабря. С. 4. См. также: Институт материальной культуры // Красная газета. Веч. вып. 1918. № 245. 13 декабря. С. 3). По имеющимся данным, ни на следующем заседании, ни впоследствии к этому вопросу коллегия не возвращалась.

[562] *Брик О.М.* Дренаж искусству // Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 декабря. С. 1.

[563] *Пунин Н.* Попытки реставрации // Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 декабря. С. 3.

[564] *Брик О.М.* Художник-пролетарий // Искусство коммуны. 1918. № 2. 15 декабря. С. 1.

[565] Митинг об искусстве // Северная коммуна. 1918. № 160. 22 ноября. С. 7; Митинг об искусстве // Красная газета. 1918. № 248. 22 ноября. С. 3; <Объяв-

ление> // Петроградская правда. 1918. № 257. 24 ноября. С. 1; Митинг об искусстве // Жизнь искусства. 1918. № 20. 22 ноября. С. 4.

[566] В отчете употреблено часто встречавшееся в те годы написание фамилии: Штернберг. Здесь и далее фамилия исправлена в соответствии с устоявшейся формой.

[567] В другом отчете о митинге уточнялось, что резкие слова Маяковского «о картинах Репина, как будто ничего не говорящих пролетариату и только передающих разные буржуазные сплетни, вызвали протест со стороны многих присутствующих» (Митинг об искусстве // Красная газета. Веч. вып. 1918. № 231. 27 ноября. С. 3. См. также: Митинг об искусстве // Жизнь искусства. 1918. № 22. 25 ноября. С. 3).

[568] *Л-ин М. <М. Левин>*. Митинг об искусстве // Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 декабря. С. 3—4.

[569] По-видимому, имеются в виду пьеса В. Маяковского «Мистерия-буфф» и революционная хрестоматия футуристов «Ржаное слово», выпущенные к этому времени издательством «ИМО» совместно с Издательским отделом Наркомпроса (Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 декабря. С. 4).

[570] Муштаков Андрей Андреевич (1897—1938) — член РКП (б) с 1914 года, партийный работник. Впоследствии — участник зиновьевской оппозиции. Арестован в 1934 г. и осужден к 5 годам лагерей. Отбывал наказание на Колыме. В 1937-м возвращен в Ленинград для дополнительного следствия и приговорен 20 сентября 1938 г. к высшей мере наказания. Расстрелян 23 сентября 1938 г. Захоронен в пос. Левашово. Реабилитирован 30 апреля 1958 г.

[571] Ответ О. Брика на этот призыв см.: *Брик О.* Вы правы, тов. Муштаков! // Искусство коммуны. 1918. № 3. 22 декабря. С. 1.

[572] *В.* Футуризм в рабочих // Искусство коммуны. 1918. № 3. 22 декабря. С. 3.

[573] Лекции, самообразование // Красная газета. 1918. № 273. 21 декабря. С. 4.

[574] *Муштаков <А.А.>*. Октябрь в искусстве // Искусство коммуны. 1918. № 2. 15 декабря. С. 1—2.

[575] *Кушнер Б.* Революция материалов // Наш путь. 1918. № 2. С. 167.

[576] Там же. С. 168.

[577] Там же. С. 168.

[578] Цыперович Григорий Владимирович (1871—1932) — профсоюзный работник.

[579] Блох Михаил Федорович (1885—1920) — скульптор. Участвовал в работе по созданию агитационных памятников. Был близок к руководству Петросовета.

[580] Имеется в виду причисление художников «к лицам, живущим с доходов на капитал, <...> источником дохода которых является работа на заказ и продажа изготовленных на дому изделий», т.е. к социальному слою ремесленников-предпринимателей. (*О. Б<рик>*. Художники 3-й категории // Искусство коммуны. 1918. № 4. 29 декабря. С. 3).

[581] Маяковский говорит о памятнике «Великому Металлисту» работы М.Ф. Блоха, установленному перед Дворцом труда.

[582] Имеется в виду Наум Маркович Анцелович (1888—1952) — партийный и профсоюзный деятель.

[583] *Левин М.* Митинг об искусстве // Искусство коммуны. 1918. № 4. 29 декабря. С. 2—3. См. также: Митинг «Пролетариат и искусство» // Жизнь искусства. 1918. № 45. 25 декабря. С. 3.

[584] Имеется в виду украшение Петрограда ко дню октябрьских торжеств.

[585] А.М. Лавинский до мая 1919 г. был студентом ПГСХУМ, после чего был командирован Наркомпросом в Саратов.

[586] Менье (Meunier) Константен Эмиль (1831—1905) — бельгийский скульптор и живописец; Редон (Redon) Одилон (1840—1916) — французский график и живописец.

587 *Левин М.* Пролетариат и искусство // Искусство коммуны. 1919. № 5. 5 января. С. 2—3.

588 Имеются в виду слова В. Хлебникова из «Трубы марсиан»: «Пусть млечный путь расколется на млечный путь изобретателей и млечный путь приобретателей».

589 *Н.* Старое и новое искусство // Искусство коммуны. 1919. № 5. 5 января. С. 2—3.

590 *Брик О.М.* Вы правы, тов. Муштаков! // Искусство коммуны. 1918. № 3. 22 декабря. С. 1.

591 *Н.Н.* <*Н.Н. Пунин*>. Противникам // Искусство коммуны. 1919. № 16. 23 марта. С. 2.

592 *Левин М.* Пролетариат и искусство // Искусство коммуны. 1919. № 5. 5 января. С. 2.

593 *Кушнер Б.* Прыжок к социализму // Искусство коммуны. 1919. № 8. 26 января. С. 1.

594 Коммунисты-футуристы // Искусство коммуны. 1919. № 8. 26 января. С. 3.

595 Там же. С. 3.

596 *Б.К.* <*Б. Кушнер*>. Коммунисты-футуристы // Искусство коммуны. 1919. № 9. 2 февраля. С. 3.

597 Там же. С. 3. См. также: *Брик О.М.* Довольно соглашательства! // Искусство коммуны, 1919. № 6. 12 января. С. 1.

598 Там же. С. 3. В ряде работ это решение тенденциозно интерпретировалось как «роспуск» комфутов (*Сергеев В.А.* Борьба коммунистической партии против мелкобуржуазности в искусстве (1917—1932 гг.). Л., 1976). Однако это был не роспуск, а только лишь запрет на получение партийного статуса.

599 Лекции о пролетарском искусстве // Искусство коммуны. 1919. № 9. 2 февраля. С. 4.

600 *Пунин Н.* Революционная мудрость // Искусство коммуны. 1919. № 6. 12 января. С. 2.

601 *Пунин Н.* Баланс // Искусство коммуны. 1919. № 10. 9 февраля. С. 1.

602 В коллегии по делам искусства и художественной промышленности // Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 декабря. С. 4.

603 *Л-ин М.* <*М. Левин*>. Работа Отдела Изобразительных искусств // Искусство коммуны. 1918. № 2. 15 декабря. С. 3.

604 *Н.П.* <*Н. Пунин*>. К итогам октябрьских торжеств // Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 декабря. С. 2.

605 *Маяковский В.* Радоваться рано // Искусство коммуны. 1918. № 2. 15 декабря. С. 1.

606 *Луначарский А.В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М., 1964. С. 613. См. также: *Брик О.* Маяковский — редактор и организатор // Литературный критик. 1936. № 4. С. 124.

607 *Луначарский А.* Ложка противоядия // Искусство коммуны. 1918. № 4. 29 декабря. С. 1. Текст статьи был опубликован в сокращенном виде. Полный текст см.: *Луначарский А.В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М., 1964. С. 206—208.

608 От редакции // Искусство коммуны. 1918. № 4. 29 декабря. С. 1.

609 *Луначарский А.* Ложка противоядия // Там же. С. 1.

610 Там же. С. 1.

611 *Брик О.М.* Уцелевший бог // Там же. С. 2.

612 *Луначарский А.* Ложка противоядия // Там же. С. 1.

613 *Пунин Н.* Футуризм — государственное искусство // Там же. С. 2.

614 *Н.П.* <*Н. Пунин*>. О форме и содержании // Искусство коммуны. 1919. № 18. 6 апреля. С. 1.

615 *Пунин Н.* Коммунизм и футуризм // Искусство коммуны. 1919. № 17. 30 марта. С. 2—3.

[616] *Бессалько П.* Футуризм и пролетарская культура // Грядущее. 1918. № 10. С. 10 —12.

[617] *Брик О.М.* Налет на футуризм // Искусство коммуны. 1919. № 10. 9 февраля. С. 3.

[618] *Штеренберг Д.П.* Критикам из Пролеткульта // Там же. С. 3.

[619] *Андреев А.* Грядущий Октябрь в искусстве // Грядущее. 1919. № 4. С. 10—12.

[620] *Н.* Старое и новое искусство // Искусство коммуны. 1919. № 5. 5 января. С. 2.

[621] *Шкловский В.* Художественная жизнь большевистской России // Новая Россия. Харьков. 1918. № 2. 11 декабря. С. 4.

Эта статья до сих пор не попадала в библиографию В. Шкловского и была известна лишь по отдельным цитатам из нее. См. комментарии А.Ю. Галушкина в кн.: *Шкловский В.* Гамбургский счет (1914—1933). М., 1990. С. 492; *Галушкин А.Ю.* Новые материалы к библиографии В.Б. Шкловского // De visu. 1993. № 1 (2). С. 64—77.

[622] *Шкловский В.* Об искусстве и революции // Искусство коммуны. 1919. № 17. 30 марта. С. 2.

[623] Имеется в виду статья Н. Пунина «Третий Интернационал» (Искусство коммуны. 1919. № 15. 16 марта. С. 1), в которой построение интернациональной коммунистической культуры связывалось с созданием международной организации и победой мировой революции, осуществляемой III Интернационалом.

[624] *Шкловский В.* Об искусстве и революции // Искусство коммуны. 1919. № 17. 30 марта. С. 2.

[625] *Пунин Н.* Коммунизм и футуризм // Искусство коммуны. 1919. № 17. 30 марта. С. 3.

[626] Там же.

[627] *Шкловский В.* О громком голосе // Жизнь искусства. 1920. № 446—447. 8—9 мая. С. 2.

[628] *Шкловский В.* Памятник Третьему Интернационалу // Жизнь искусства. 1921. № 650—651—652. 5, 8, 9 января. С. 1.

[629] Там же.

[630] *Шкловский В.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). М., 1990. С. 175.

[631] Выработанный отделом издательский план включал 72 популярных брошюры и 10 научно-теоретических работ (См.: *Штеренберг Д.* Отчет о деятельности Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 67—68).

[632] От отдела изобразительных искусств КНП // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1918. № 86. 30 октября. С. 4. Отчет о митинге не найден.

[633] Диспут союза художников нового искусства // Искусство. 1919. № 3. 1 февраля. С. 3.

[634] *К. <К. Крайний?>.* Диспут живописцев // Известия ВЦИК. 1918. № 277. 18 декабря. С. 5.

[635] Лекция-диспут // Известия ВЦИК. 1919. № 9. 15 января. С. 4.

[636] В клубе «Центроброни» // Известия ВЦИК. 1919. № 15. 22 января. С. 4.

[637] Монографии современных художников // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 147. 16 января. С. 4; Хроника // Искусство. 1919. № 1. 5 января. С. 4.

[638] Новые издания по искусству // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 180. 25 февраля. С. 3.

[639] Памяти О.В. Розановой // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 183. 28 февраля. С. 3.

[640] Красный Петух // Известия ВЦИК. 1919. № 13. 19 января. С. 6.

[641] Хроника. Доклад А. Гидони // Искусство. 1919. № 3. 1 февраля. С. 4.

642 <Б.п.> Футуризм и искусство пролетариата. Лекция А. Гидони // Известия Н.-Ломовского Совета крестьянских и рабочих депутатов. 1919. № 28. 9 февраля. С. 3. См. также: <Б.п.> Футуризм и искусство пролетариата // Советская страна. 1919. № 1. 27 января. С. 4.

643 Хроника. Доклад А. Гидони // Искусство. 1919. № 3. 1 февраля. С. 4.

644 *Гимельфарб Б.* В.В. Кандинский. Текст художника // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 168. 11 февраля. С. 4.

645 *Фриче В.* Литературное одичание // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 172. 15 февраля. С. 1. См. также: *Тис.* Литературные спекулянты // Там же. № 176. 20 февраля. С. 1.

646 *Фриче В.* Литературные заметки II. Лже-пролетарская поэзия // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 178. 22 февраля. С. 1. См. также: *Ивнев Р.* «Литературное одичание» // Советская страна. 1919. № 4. 17 февраля. С. 3—4; *Мариенгоф А.* Письмо в редакцию // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 181. 26 февраля. С. 4.

647 *Фриче В.* Литературные заметки III. Цитадель «свободного творчества» // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 183. 28 февраля. С. 1.

648 *Фриче В.* Критические заметки. IV. Еще о пролетарском искусстве // Известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 1. 10 марта. С. 3.

649 Подробнее см. выше в разделе «Оформление революционных праздников».

650 *Н.П. <Н. Пунин>.* Гонения // Искусство коммуны. 1919. № 14. 9 марта. С. 2.

651 *Н.Н. <Н. Пунин>.* Противникам // Искусство коммуны. 1919. № 16. 23 марта. С. 2.

652 Митинг об искусстве // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 182. 27 февраля. С. 3.

653 *Крайний К. <К. Уманский>.* Хроника художественной жизни // Вестник жизни. 1919. № 6—7. С. 82—83.

Вероятно, именно эти выступления на диспуте, устроенном враждебной футуристам организацией, Маяковский назвал «атакой на Фриче» (Дарственная надпись В. Степановой на книге В. Маяковского «Война и мир». Опубл.: Литературное наследство. Т. 65. М., 1958. С. 21).

654 Имеется в виду смещение Татлина весной 1918 г. с должности председателя «Молодой федерации» в Профсоюзе художников-живописцев г. Москвы. Вместо него председателем стал В. Рождественский.

655 *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 80—81.

656 Там же. С. 83.

657 Там же. С. 87. См. также: *Удальцова Н.* Жизнь русской кубистки: Дневники, статьи, воспоминания. М., 1994. С. 56.

658 Как явствует из дневниковых записей В. Степановой, конфликт был глубже и не сводился к ссоре с Д.П. Штеренбергом. В частности, В. Степанова упоминает, что О. Брик предлагал Степановой, Родченко, Древину, Удальцовой и Якобсону «взять весь Отдел в свои руки, как молодым активным работникам». Степанова и Родченко отказались от этого предложения, поскольку тогда пришлось бы выставить из Отдела Кандинского, Шевченко и Франкетти. Кроме того, они считали, что «от всего этого веяло аферой». Результатом отказа стала, по свидетельству Степановой, ненависть Брика к Родченко (*Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 91).

659 Мемуаристка, конечно, имеет в виду Петроград.

660 Воспоминания Дымшиц-Толстой // ОР ГРМ. Ф. 100. Е.х. 249. Л. 57.

661 Красный Петух // Известия ВЦИК. 1919. № 57. 15 марта. С. 4.

662 *Крайний К.* Хроника художественной жизни // Вестник жизни. 1919. № 6—7. С. 82—83; Хроника // Искусство. 1919. № 6. 8 июля. С. 3.

663 Хроника // Известия ВЦИК. 1919. № 63. 23 марта. С. 6.

664 Аналогичной точки зрения придерживался Н. Пунин, указывавший, что не случайно «футуризм вспыхивает везде, куда приходит советская армия. <...> Здесь есть внутренняя необходимость, какая-то несомненная и глубокая зависимость» (*Н.П. <Н. Пунин>*. Гонения // Искусство коммуны. 1919. № 14. 9 марта. С. 2). Из противоборствующего лагеря эти же взгляды разделял А.Н. Толстой, утверждавший, что футуристы «шли в передовой цепи большевизма, были их разведчиками и партизанами» (*Толстой А.Н.* Торжествующее искусство // Эхо. Владивосток. 1919. № 127. 30 ноября. С. 3. Перепечатка из парижской газеты «Общее дело»).

665 *<Б. п. — К. Крайний>*. Пролетариат и искусство // Известия ВЦИК. 1919. № 165. 26 марта. С. 4; *Крайний К.* Хроника художественной жизни // Вестник жизни. 1919. № 6—7. С. 82—83.

666 *К. Кр.* Искусство города // Известия ВЦИК. 1919. № 75. 6 апреля. С. 4; *Крайний К.* Хроника художественной жизни // Вестник жизни. 1919. № 6—7. С. 82—83.

667 *К. <К. Крайний>*. Футуризм увяз в Китае // Известия ВЦИК. 1919. № 77. 10 апреля. С. 4; *Крайний К.* Хроника художественной жизни // Вестник знания. 1919. № 6—7. С. 82—83; Хроника // Искусство. 1919. № 6. 8 июля. С. 3.

668 *Меньшой А.* Футуристы и революция // Коммунар. 1919. № 54. 11 марта. С. 2.

669 *Шершеневич В.* Искусство и Советская власть // Труд и воля. 1919. № 3. 14 апреля. С. 2.

670 *Шершеневич В.* Пролетарское искусство // Труд и воля. 1919. № 4. 28 апреля. С. 3—4.

671 Там же. С. 4.

672 Международное Бюро при Отделе Изобразительных Искусств // Искусство. 1919. № 1. 5 января. С. 2.

673 Международное художественное бюро // Жизнь искусства. 1918. № 21. 23 ноября. С. 6; Международное художественное бюро // Красная газета. Веч. вып. 1918. № 230. 26 ноября. С. 3.

674 Международное Бюро при Отделе Изобразительных искусств // Искусство. 1919. № 1. 5 января. С. 2.

675 В мире искусства // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 197. 20 марта. С. 3.

676 *К. <В. Кандинский>*. Шаги Отдела Изобразительных искусств в международной художественной политике // Художественная жизнь. 1920. № 3. Март — апрель. С. 16.

677 В мире искусства // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 197. 20 марта. С. 3.

678 *К. <В. Кандинский>*. Шаги Отдела Изобразительных искусств в международной художественной политике // Художественная жизнь. 1920. № 3. Март — апрель. С. 16—18.

679 Эскизы обложек этого журнала работы А.А. Моргунова и С.И. Дымшиц-Толстой хранятся в РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 35, 36. Согласно протоколу заседания МХБ (14 марта 1919) заказ на иллюстрированную обложку журнала был дан Малевичу, Татлину, Моргунову, П. Кузнецову и Д. Штеренбергу (РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 7).

680 Протокол № 3 заседания Международного бюро от 14 марта 1919 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 7.

681 Неопубликованные материалы журнала «Интернационал искусств» хранятся в РГАЛИ (Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 32). Статья Д. Штеренберга была впослед-

ствии опубликована в газете «Искусство» (1919. № 7. 2 августа. С. 1), статья Хлебникова «Художники мира» в пятом томе «Собрания произведений» (Л., 1933). Согласно воспоминаниям С. Дымшиц-Толстой, статьи были заказаны также В. Маяковскому и М. Матюшину (Воспоминания Дымшиц-Толстой // ОР ГРМ. Ф. 100. Е.х. 249. Л. 41).

682 *Штеренберг Д.П.* Художникам всего мира // Искусство. 1919. № 7. 2 августа. С. 1.

683 *Крайний К.* <*К. Уманский*>. Интернационал искусства. (Задачи международного объединения работников Изобразительных искусств) // Искусство. 1919. № 8. 5 сентября. С. 1—2.

684 Искусство. 1919. № 8. 5 сентября. С. 7. В фамилии допущена опечатка. По-видимому, имеется в виду итальянский футурист Артуро Каппа, примкнувший к коммунистам и приезжавший в Россию.

685 Международное художественное бюро // Жизнь искусства. 1920. № 430. 22 апреля. С. 1; Пропаганда советского искусства // Жизнь искусства. 1920. № 432—433—434. 24—26 апреля. С. 1.

686 Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1920. № 439—440—441. 1—2—3 мая. С. 2.

687 Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1920. № 449. 12 мая. С. 1.

688 К художникам всего мира // Жизнь искусства. 1920. № 498. 8 июля. С. 1.

689 Первая всероссийская конференция по художественной промышленности. Август —1919 г. М., 1920. С. 67.

690 Там же. С. 75.

691 А.В. Луначарский о пролетарском искусстве // Агит-РОСТА. 1919. Вып. 163. 29 ноября. Л. 1.

692 *С.* Футуристы и новое искусство // Агит-РОСТА. 1919. Вып. 171. 9 декабря. Л. 2.

693 *И.В.* Митинг искусств // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 389. 10 ноября. С. 3—4.

694 *Штеренберг Д.* От теории к делу // Художественная жизнь. 1920. № 4/5. Май — октябрь. С. 18 —19.

695 *Арватов Б.* Пути пролетариата в изобразительном искусстве // Пролетарская культура. 1920. № 13—14. Январь—март. С. 67—77.

696 В № 13—14 журнала «Пролетарская культура» (1920) была опубликована рецензия О. Брика на книгу В. Брюсова.

697 В Московском пролеткульте. О комфутах // Коммунистический труд. 1920. № 51. 23 мая. С. 3.

698 *Сидоров А.* О чем говорят по искусству // Творчество. 1920. № 2—4. С. 35.

699 Художественно-Производственный совет // Известия ВЦИК. 1920. № 223. 7 октября. С. 2.

700 Там же.

701 Дом Печати // Известия ВЦИК. 1920. № 118. 3 июня. С. 2.

702 *Энвельчинская Л.Я.* Культ искусства как рассадник мещанства // Коммунистический труд. 1920. № 65. 10 июня. С. 3.

703 О пролеткультах: Письмо ЦК РКП // Правда. 1920. № 270. 1 декабря. С. 1.

704 Диспут о пролетарском творчестве // Коммунистический труд. 1920. № 222. 14 декабря. С. 4.

705 Имеется в виду журнал «Изобразительное искусство» (Пб., 1919), содержавший материалы 1918—1919 гг., но изданный лишь в 1920 г.

706 Диспут // Коммунистический труд. 1920. № 225. 17 декабря. С. 3.

707 *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 13. М., 1961. С. 156.

708 *Райт Р.* Двадцать лет назад // Звезда. 1940. № 3—4. С. 205. См. также: *Катанян В.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 540.

709 Цит. по: *Катанян В.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 195.

[710] Там же. С. 541.

[711] Производственная пропаганда и искусство // Известия ВЦИК. 1921. № 19. 29 января. С. 4; Дом Печати // Коммунистический труд. 1921. № 256. 29 января. С. 2.

[712] Производственная пропаганда и искусство // Известия ВЦИК. 1921. № 21. 1 февраля. С. 4.

[713] Искусство // Коммунистический труд. 1921. № 258. 1 февраля. С. 4.

[714] Художественно-Производственный Совет и производственная пропаганда // Искусство в производстве. М., 1921. С. 40.

[715] *Пунин Н.* Коммунизм и футуризм // Искусство коммуны. 1919. № 17. 30 марта. С. 2.

[716] *Брик О.* Художник и Коммуна // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 25.

[717] Миллер Александр Александрович (1867—1934) — этнограф, археолог, музейный деятель. В то время — директор Русского музея.

[718] <Б.п.> Покупка государством произведений искусства // Новая жизнь. 1918. № 96. 22 (9) мая. С. 4.

[719] Художественные новости // Северная коммуна. 1918. № 75. 9 августа. С. 3.

[720] Новые музейные приобретения // Новая петроградская газета. 1918. № 161. 1 августа. С. 4.

[721] Протокол заседания комиссии по организации Музея Живописной Культуры // РГАЛИ. Ф. 815. Оп. 1. Д. 233. Л. 1—3. Опубликован И.Н. Карасик в кн.: Музей в музее. Русский авангард из коллекции музея художественной культуры в собрании Государственного Русского музея. СПб., 1998. С. 351.

[722] Протокол совместного заседания Покупочной Комиссии и Комиссии по организации Музея Живописной Культуры // РГАЛИ. Ф. 815. Оп. 1. Д. 233. Л. 4. Опубликован И.Н. Карасик в кн.: Музей в музее. Русский авангард из коллекции музея художественной культуры в собрании Государственного Русского музея. СПб., 1998. С. 352.

[723] Полный список художников см.: Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 74.

[724] Покупка картин // Северная коммуна. 1918..№ 138. 24 октября. С. 4; Покупка картин // Красная газета. 1918. № 226. 24 октября. С. 3; Покупка картин // Петроградская правда. 1918. № 233. 24 октября. С. 3; *Жилин П.* О создании музея современного искусства // Красная газета. Веч. вып. 1918. № 204. 24 октября. С. 3.

[725] Покупка картин в Москве // Жизнь искусства. 1918. № 27. 30 ноября. С. 6.

[726] <Б.п.> Искусство и контроль // Петроградская правда. 1918. № 257. 24 ноября. С. 4.

[727] *Луначарский А.В., Штеренберг Д.П.* От отдела Изобразительных искусств Комиссариата Народного просвещения // Петроградская правда. 1918. № 260. 28 ноября. С. 2.

[728] Покупка картин // Жизнь искусства. 1918. № 48. 28 декабря. С. 3.

[729] Организация Музея Живописной Культуры // Искусство коммуны. 1918. № 2. 15 декабря. С. 4.

[730] Два новых музея // Красная газета. Веч. вып. 1918. № 243. 14 декабря. С. 3.

[731] Покупка картин // Красная газета. Веч. вып. 1918. № 250. 19 декабря. С. 3; Акты комиссии по покупке произведений современного искусства // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 3—30.

[732] Акт комиссии по покупке произведений современного искусства (17 января 1919) // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 38.

[733] Акт комиссии по приобретению современного искусства (3 февраля 1919) // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 39.

[734] Акт комиссии по приобретению современного искусства (20 февраля 1919) // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 41—42.

[735] Таким способом «убить» старые музеи был договор между Музейным отделом и Отделом ИЗО Наркомпроса об условном делении всех художников на «живых» и «мертвых». Поскольку по этому договору Музейный отдел обязан был приобретать лишь «мертвых» художников, рост всех музеев должен был остановиться, а единственно развивающимися стали бы музеи живописной культуры. На практике этот договор не был реализован. Н. Пунин сетовал в начале февраля 1919-го, что «Третьяковская галерея, вопреки всем постановлениям Коллегии Отдела изобразительных Искусств, приобрела произведения Машкова, Кончаловского, Лентулова, Петрова-Водкина, и это тем более бестактно, что сами музейные деятели еще так недавно настаивали на знаменитом водоразделе, до которого приобретают они, а за которым поле деятельности художников» (*Пунин Н.* В Москве // Искусство коммуны. 1919. № 10. 9 февраля. С. 2. См. также: Новые приобретения Третьяковской галереи // Труд и воля. 1919. № 1. 30 января. С. 4).

[736] В коллегии по делам искусства и художественной промышленности // Искусство коммуны. 1919. № 8. 19 января. С. 4.

[737] *Пунин Н.* В Москве // Искусство коммуны. 1919. № 10. 9 февраля. С. 2.

[738] Декларация Отдела Изобразительных Искусств и Художественной Промышленности по вопросу о принципах музееведения // Искусство коммуны. 1919. № 11. 16 февраля. С. 1; То же // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 85.

[739] *М.Л. <М. Левин>*. Конференция по делам музеев // Искусство коммуны. 1919. № 11. 16 февраля. С. 3; См. также: Конференция по делам музеев // Красная газета. Веч. вып. 1919. № 33. 12 февраля. С. 3.

[740] Конференция по делам музеев // Красная газета. Веч. вып. 1919. № 34. 13 февраля. С. 3. См. также: *Пунин Н.* Впечатления // Искусство коммуны. 1919. № 11. 16 февраля. С. 1; Конференция по делам музеев // Искусство коммуны. 1919. № 12. 23 февраля. С. 3.

[741] Тезисы по докладу Н. Пунина по вопросу об отношении художника к музейной деятельности // Искусство коммуны. 1919. № 11. 16 февраля. С. 4; То же // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 86.

[742] Тезисы по докладу т. Брик «Музеи и пролетарская культура» // Искусство коммуны. 1919. № 11. 16 февраля. С. 4; То же // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 86.

[743] Тезисы по докладу худ. Грищенко «Музей живописной культуры», принятые Отделом Изобразительных Искусств Москвы и Петрограда // Искусство коммуны. 1919. № 11. 16 февраля. С. 4; То же // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 86—87.

[744] *М.Л. <М. Левин>*. Конференция по делам музеев // Искусство коммуны. 1919. № 11. 16 февраля. С. 4. См. также: Конференция по делам музеев // Красная газета. Веч. вып. 1919. № 35. 14 февраля. С. 3.

[745] Анкетный лист // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 371. Л. 3. В этот день Н. Пунин огласил на конференции по делам музеев «Декларацию Отдела Изобразительных Искусств и Художественной Промышленности по вопросу о принципах музееведения».

[746] В коллегии по делам искусства и художественной промышленности // Искусство коммуны. 1919. № 14. 9 марта. С. 3.

[747] Журнал № 1 заседания соединенной Комиссии по приобретению произведений современных художников // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 1—4.

[748] Смешанная комиссия по приобретению произведений искусства // Искусство коммуны. 1919. № 19. 13 апреля. С. 4; Смешанная комиссия // Красная газета. Веч. вып. 1919. № 58. 14 марта. С. 2.

[749] Журнал № 5 заседания соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 24 апреля 1919 г. // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 8.

[750] Журнал № 6 заседания соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 25 апреля 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 9.

[751] Журнал № 9 заседания соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 10 июня 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 12.

[752] Журнал № 8 заседания соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 4 июня 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 11.

[753] Журнал № 10 заседания соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 13 июня 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 13.

[754] Журнал № 11 заседания соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 16 июня 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 14.

[755] Журнал № 12 заседания соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 18 июня 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 15.

[756] Журнал № 14 заседания соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 30 июня 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 17.

[757] Журнал № 15 заседания соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 10 июля 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 18.

[758] Журнал № 16 заседания соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 17 июля 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 19. См. также: Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1919. № 196. 23 июля. С. 1.

[759] Согласно постановлению Соединенной комиссии (17 июля 1919), С.В. Чехонину за 5 картин и 23 рисунка было решено выдать 65 000 руб.

[760] По-видимому, Соединенная комиссия названа Комитетом исключительно из стилистических соображений.

[761] Журнал № 18 заседания соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 24 июля 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 20—21.

[762] Журнал № 19 заседания соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 28 июля 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 22.

[763] Журнал № 20 заседания соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 31 июля 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 23.

[764] Журнал № 23 соединенного заседания комиссии по приобретению произведений современных художников 22 августа 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 26.

[765] Журнал № 22 заседания соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 14 августа 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 25. См. также: Картины московских художников // Жизнь искусства. 1919. № 259—260. 4—5 октября. С. 1.

[766] Журнал № 32 заседания соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 26 сентября 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 34.

[767] Журнал № 33. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 29 сентября 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 36.

[768] Журнал № 43. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 17 ноября 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 48. См. также: Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1919. № 297. 20 ноября. С. 1.

[769] Журнал № 34. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 3 октября 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 38.

[770] Журнал № 38. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 17 октября 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 42. См. также: Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1919. № 267. 14 октября. С. 1.

[771] Журнал № 41. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 10 ноября 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 45—46. См. также: Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1919. № 301. 25 ноября. С. 3; Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1919. № 303. 27 ноября. С. 2.

[772] Журнал № 42. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 14 ноября 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 47.

[773] Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1919. № 296. 19 ноября. С. 2.

[774] Журнал № 43. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 17 ноября 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 48.

[775] Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1919. № 313. 9 декабря. С. 1.

[776] Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1919. № 310. 5 декабря. С. 1.

[777] Журнал № 47. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 19 декабря 1919 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 51.

[778] Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1919. № 196. 23 июля. С. 1.

[779] Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1919. № 289. 11 ноября. С. 2

[780] Конференция художников // Красная газета. 1920. № 17. 25 января. С. 4.

[781] Журнал № 51. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 12 января 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 56.

[782] Журнал № 52. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 23 января 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 57—58.

[783] Журнал № 53. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 30 января 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 59. На этом же заседании были отклонены работы Ю.П. Анненкова. См. также: Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1920. № 373. 17 февраля. С. 1; № 382. 26 февраля. С. 3.

[784] Журнал № 54. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 6 февраля 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 60.

[785] Журнал № 56. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 20 февраля 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 62.

[786] Журнал № 57. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 27 февраля 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 63.

[787] Журнал № 58. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 5 марта 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 64.

[788] Журнал № 60. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 26 марта 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 66.

[789] Журнал № 61. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 29 марта 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 67.

[790] Журнал № 63. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 23 апреля 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 69.

[791] Журнал № 65. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 7 мая 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 71

[792] Журнал № 67. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 21 мая 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 73.

[793] Журнал № 68. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 28 мая 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 74.

[794] Журнал № 69. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 4 июня 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 75. Ю.П. Анненков через некоторое время заявил, что не может продать картину «Портрет М. Шерлинга» по предложенной цене.

[795] Журнал № 70. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 11 июня 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 76.

[796] Журнал № 73. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 25 июня 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 79. См. также: Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1920. № 499. 9 июля. С. 1.

[797] Журнал № 76. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 23 июля 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 82. См. также: Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1920. № 514. 27 июля. С. 1.

[798] Журнал № 77. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 30 июля 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 83.

[799] Журнал № 78. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 13 августа 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 85.

[800] Журнал № 81. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 26 августа 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 87. См. также: Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1920. № 553. 10 сентября. С. 1.

[801] Журнал № 82. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 3 сентября 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 88.

[802] Журнал № 84. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 17 сентября 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 90.

[803] Журнал № 86. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 24 сентября 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 92.

[804] Журнал № 95. Заседание соединенной комиссии по приобретению произведений современных художников 19 ноября 1920 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 101.

805 Список произведений, приобретенных Соединенной комиссией по 24 сентября 1920, см.: ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1424. Л. 210—212 об.

806 Акт Комиссии по приобретению произведений современного искусства (3 июля 1919) // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 48.

807 Протокол заседания комиссии по приобретению произведений современного искусства для Музея художественной культуры Отдела Изобразительных искусств (29-го декабря 1919 года) // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 53—53 об.

808 Протокол заседания комиссии от 30 декабря 1919 г. по приобретению художественных произведений для Декоративного института // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 57.

809 Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1919. № 133—134. 10—11 мая. С. 2.

810 Музей культуры // Жизнь искусства. 1919. № 145—146. 24—25 мая. С. 1.

811 *М.Л. <М. Левин>*. В Отделе по делам искусства и художественной промышленности // Искусство коммуны. 1919. № 18. 6 апреля. С. 3.

812 Там же. С. 3.

813 Музей художественной культуры // Жизнь искусства. 1919. № 233. 4 сентября. С. 2. Картины французских художников в МХК не передавались.

814 Хроника // Жизнь искусства. 1919. № 316. 12 декабря. С. 2.

815 Переписка Русского музея с отделом ИЗО Наркомпроса об организации МХК хранится в ОР ГРМ. Ф. II. Оп. 6. Е.х. 99.

816 Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1920. № 380. 24 февраля. С. 2.

817 Протокол № 35 заседания Музейной комиссии от 20 января 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 78—81. См. также: *Удальцова Н.* Жизнь русской кубистки: Дневники, статьи, воспоминания. М., 1994. С. 59 (запись 27 января 1920); *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 103.

818 Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1920. № 383. 27 февраля. С. 1.

819 Полный список произведений, отобранных для Русского музея и переданных П. Нерадовскому 3 февраля 1920, см.: РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 19—21.

820 Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1920. № 387. 3 марта. С. 1.

821 Список картин, отданных из Гос. Худ. Фонда Отдела ИЗО НКП для Петроградского музея живописной культуры (22 мая 1920) // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 50—51. Акт приемки (27 мая 1920) см.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 16—17. См. также: *Карасик И.Н.* Петроградский музей художественной культуры // Музей в музее. Русский авангард из коллекции музея художественной культуры в собрании Государственного Русского музея. СПб., 1998. С. 27.

822 Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1920. № 470—471. 5—6 июня. С. 2. Две скульптуры Б.Д. Королева и работы Д.П. Штеренберга были доставлены несколько позже. См. также: Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1920. № 473. 9 июня. С. 1.

823 Акт передачи художественных произведений из Гос. худ. фонда Музейного бюро отдела ИЗО НКП для пополнения Музея художественной культуры в г. Петрограде (29 октября 1920) // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 95. См. также: *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 141.

824 Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1920. № 516. 29 июля. С. 1.

825 Протокол 1. Заседания комиссии по приобретению произведений современного искусства от 16 сентября 1920 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 65.

826 Протокол 2. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства от 30 сентября 1920 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 67. Работы были куплены у Н.Е. Добычиной. См. также: Жизнь искусства. 1920. № 592. 26 октября. С. 1.

[827] Протокол 3. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства от 9 октября 1920 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 71.

[828] Протокол 4. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства от 12 октября 1920 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 75.

[829] Протокол 5. Заседания комиссии по приобретению произведений современного искусства от 14 октября 1920 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 78.

[830] Протокол 6. Заседания комиссии по приобретению произведений современного искусства от 16 декабря 1920 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 81.

[831] Протокол 7. Заседания комиссии по приобретению произведений современного искусства от 16 декабря 1920 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 83.

[832] Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1920. № 566—567. 25—26 сентября. С. 3.

[833] Открытие выставки картин // Красная газета. 1921. № 72. 1 апреля. С. 4; Хроника // Жизнь искусства. 1921. № 709—710—711. 2—4 апреля. С. 1.

[834] Музеи Петрограда и окрестностей // Жизнь искусства. 1921. № 818. 22 ноября. С. 5.

[835] Протокол № 1. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства для Музея Художественной Культуры от 14 апреля 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 86.

[836] Протокол № 2. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства для Музея Художественной Культуры от 5 мая 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 88.

[837] Протокол № 4. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства для Музея Художественной Культуры от 14 мая 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 94.

[838] Протокол № 5. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства для Музея Художественной Культуры от 17 мая 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 96.

[839] Протокол № 6. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства для Музея Художественной Культуры от 18 мая 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 98.

[840] Протокол № 7. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства для Музея Художественной Культуры от 18 мая 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 100.

[841] Протокол № 8. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства для Музея Художественной Культуры от 20 мая 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 102.

[842] Протокол № 9. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства для Музея Художественной Культуры от 24 мая 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 103а.

[843] Протокол № 10. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства для Музея Художественной Культуры от 27 мая 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 105.

[844] Протокол № 11. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства для Музея Художественной Культуры от 23 июня 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 110.

[845] Протокол № 12. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства для Музея Художественной Культуры от 23 июня 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 112.

[846] Протокол № 13. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства для Музея Художественной Культуры от 29 июня 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 114.

[847] Протокол № 14. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства для Музея Художественной Культуры от 29 июня 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 116.

[848] Протокол № 15. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства для Музея Художественной Культуры от 2 июля 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 118.

[849] Протокол № 16. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства для Музея Художественной Культуры от 18 июля 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 122.

[850] Протокол № 17. Заседание комиссии по приобретению произведений современного искусства для Музея Художественной Культуры от 20 июля 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 124.

[851] Акт № 53 передачи худож. произв. из ГХФ МБ Центросекции ИЗО для Петроградского Музея Художественной Культуры Н.И. Альтману (28 апреля 1921) // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 121.

[852] Список приобретений для Музея художественной культуры, составленный на 28/IX 1921 г. // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 375. Л. 9.

[853] Протоколы № 1—7 заседаний ликвидационной Комиссии Отдела ИЗО (25 ноября —27 декабря 1921) // ЦГА СПб. Ф. 2552. Оп. 1. Д. 895. Л. 53—62.

[854] См. также: *Сарабьянов А.Д.* <Вступительная статья> // Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992. С. 5—8; *Джафарова С.* Музей живописной культуры // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915—1932. Берн; Москва, 1993. С. 84—96; *Автономова Н.* К истории приобретения произведений К. Малевича в российские музеи в 1919—1921 гг. // Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации. СПб., 2001. С. 111—118.

[855] Справочник Отдела ИЗО Наркомпроса. М., 1920. С. 4.

[856] Покупка картин в Москве // Жизнь искусства. 1918. № 27. 30 ноября. С. 6.

[857] Покупка картин // Жизнь искусства. 1918. № 48. 28 декабря. С. 3.

[858] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 72.

[859] Имелось в виду, что в закупочную комиссию не вошло ни одного живописца: И.В. Аверинцев — художник прикладного искусства, Л.Я. Вайнер — скульптор.

[860] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 80—81.

[861] Там же. С. 84.

[862] *М.Л.* <*М. Левин*>. В Отделе по делам искусства и художественной промышленности // Искусство коммуны. 1919. № 18. 6 апреля. С. 3.

Предполагалось также открыть музей живописной культуры в помещении быв. музея Александра III (ГМИИ им. Пушкина) (Музей нового искусства // Известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 3. 24 марта. С. 3; Художественная хроника // Известия ВЦИК. 1919. № 64. 25 марта. С. 4).

[863] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 84—85.

[864] Там же. С. 86.

[865] В мае—июне 1919 г. в заседаниях Музейной комиссии участвовал также Н. Альтман, позднее — А. Шевченко, В. Франкетти, А. Лентулов, Б. Королев, А. Златовратский, В. Милиоти.

[866] Протоколы № 1—6 заседаний комиссии по организации музея живописной культуры (РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 1—15).

[867] Протокол № 11 заседания Музейной комиссии от 1 августа 1919 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 24.

[868] Протокол № 13 заседания Музейной комиссии от 7 августа 1919 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 26.

[869] Протокол № 19 заседания Музейной комиссии от 1-го октября 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 40.

[870] Протокол № 20 заседания Музейной комиссии от 4-го октября 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 42.

[871] Приложение к протоколу № 21. «Проект по организации покупки для Государственного фонда» // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 47.

[872] Протокол № 26 заседания Музейной комиссии от 12 ноября 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 57.

[873] Протокол № 28 заседания Музейной комиссии от 26 ноября 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 60.

[874] Покупка художественных произведений // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 419. 15 декабря. С. 4.

[875] Протокол № 25 заседания Музейной комиссии от 6 ноября 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 55.

[876] Протокол № 26 заседания Музейной комиссии от 12 ноября 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 57.

[877] Протокол № 27 заседания Музейной комиссии от 19 ноября 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 58.

[878] Протокол № 28 заседания Музейной комиссии от 26 ноября 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 60.

[879] Протокол № 29 заседания Музейной комиссии от 3 декабря 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 62.

[880] Протокол № 30 заседания Музейной комиссии от 13 декабря 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 64.

[881] Протокол № 32 заседания Музейной комиссии от 24 декабря 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 71. На том же заседании были отклонены произведения Л. Файнберга, И. Аверинцева, Н. Любавиной, А. Бабичева, А. Куренного, Н. Бом-Григорьевой, И. Николаевцева, С. Морозова, Муравьева и П. Колобашкина.

[882] Протокол № 36 заседания Музейной комиссии от 22 января 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 82.

[883] Протокол № 22 заседания Музейной комиссии от 15 октября 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 49.

[884] <Б.п.> Музейная комиссия отд<ела> Из<образительных> Иск<усств> и провинциальные музеи // Художественная жизнь. 1920. № 2. Январь—февраль. С. 20—21. В ряде документов и отчетов Музейного бюро говорится о целенаправленной работе бюро по *организации* музеев в провинциальных городах. Однако согласно имеющимся данным, инициатива этого дела исходила не от бюро, а от провинции. Музейное бюро лишь всемерно поддерживало и шло навстречу этой инициативе, выделяя картины, скульптуру и графику и формируя общую стратегию. Непосредственной организацией музеев на местах Музейное бюро не занималось.

[885] Протокол № 8 заседания Музейной комиссии 16 июня 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 18

[886] Список картин для музея в Ельце // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 3.

[887] Список картин для музея в Витебске // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 5.

[888] Список картин для музея в Самаре // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 7.

[889] Протокол № 22 заседания Музейной комиссии от 15 октября 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 49.

[890] Протокол № 23 заседания Музейной комиссии от 22 октября 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 51.

[891] Протокол № 24 заседания Музейной комиссии от 3 ноября 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 54.

[892] Протокол № 25 заседания Музейной комиссии от 6 ноября 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 55.

[893] Список картин для музея в Астрахани // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 9.

[894] Список картин для музея в Слободском Вят. губ. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 11.

[895] Протокол № 34 заседания Музейной комиссии от 17 января 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 76; Протокол № 36 заседания Музейной комиссии от 22 января 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 82.

[896] Список картин для музеев гг. Екатеринбурга, Вятки, Пензы, Уфы, Златоуста и Перми. <От руки помечено — Пенза> // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 15.

[897] Список картин, отобранных для музея в гор. Симбирске // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 18.

[898] Список картин, отобранных из Госуд. Худож. фонда Отдела ИЗО Наркомпроса для пополнения музея в г. Смоленске // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 23—24.

[899] Список (№ 2) картин, приобретенных и отобранных из Госуд. Худож. фонда Отдела ИЗО Наркомпроса для пополнения Смоленского музея // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 26.

[900] Список гравюр для Смоленской картинной галереи // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 33; Акт передачи художественных произведений из Госуд. Худ. фонда Музейного бюро Отдела ИЗО НКП // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 72; Акт передачи художественных произведений // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 99; Акт № 49 передачи художественных произведений // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 113.

[901] Список картин, отданных из Государственного худож. фонда Отдела ИЗО Наркомпроса для пополнения музея в Нижнем Новгороде // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 28—29. См. также: *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 100.

[902] Протокол № 41 заседания Музейной комиссии от 16-го марта 1920 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 91.

[903] Список картин, отданных из Госуд. Худож. фонда Отдела ИЗО НКП для пополнения Воронежского музея // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 31.

[904] Список произведений, переданных Музейным бюро Отдела ИЗО НКП инструктору Воронежских Гос. Своб. худож. мастерских Г.Т. Крутикову для организации Музея живописной культуры в г. Воронеже // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 68.

[905] Протокол № 44 заседания Музейной Комиссии от 29 марта 1920 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 94.

[906] Список картин и скульптуры, отобранных из Госуд. Худож. фонда Отдела ИЗО НКП для пополнения музея в г. Казани // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 35—36.

[907] Протокол № 1 заседания Музейной коллегии от 8 мая 1920 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 191 —192.

[908] Список картин, отданных из Госуд. Худож. фонда Отдела ИЗО НКП для пополнения музея в гор. Екатеринбурге // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 43.

[909] Список картин, отданных из Госуд. Худож. фонда Отдела ИЗО НКП для пополнения музея в Иваново-Вознесенске // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 38.

[910] Список картин, отданных из Госуд. Худож. фонда Отдела ИЗО НКП для пополнения музея в г. Шуе // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 41.

[911] Список картин, отданных из Госуд. Худож. фонда Отдела ИЗО НКП для пополнения музея в Иваново-Вознесенске // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 66.

[912] Акт передачи художественных произведений из Гос. Худож. фонда Музейного бюро Отдела ИЗО НКП для пополнения собрания художественных произведений гор. Шуи // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 77.

[913] Список картин, отданных из Госуд. Худож. фонда Отдела ИЗО НКП для пополнения музея в гор. Витебске // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 45.

[914] Протокол № 2 заседания Музейной коллегии от 12 мая 1920 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 193—195.

[915] Протокол № 4 заседания Музейной коллегии от 19 мая 1920 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 197.

[916] Список рисунков и гравюр, отданных из Госуд. Худож. фонда Отдела ИЗО НКП для пополнения музея в гор. Козьмодемьянске // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 47—48.

[917] Список произведений картин и скульптуры, отобранных из Госуд. Худож. фонда и приобретенных вновь для образования музеев в гор. Луганске и Бахмуте, области Донецкого бассейна // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 58—60. Согласно отчету Музейного бюро, все произведения были отправлены в Луганск (Список музеев и собраний, организованных Музейным Бюро Отдела ИЗО НКП // ИЗО. 1921. № 1. 10 марта. С. 4). Об отправке Музейным бюро каких-либо произведений в Бахмут сведений не обнаружено.

[918] Акт передачи художественных произведений из Госуд. Худож. фонда Музейного бюро Отдела ИЗО НКП для пополнения собрания художественных произведений в гор. Луганске // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 100; Протокол № 1 заседания Музейного бюро от 27 октября 1920 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 21. Л. 1—2. Представитель Донецкого Губнаробраза забрал картины только 14 февраля 1921 г.

[919] Список картин и гравюр, отданных из Госуд. Худож. фонда Отдела ИЗО НКП для пополнения музея гор. Костромы // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 62—64.

[920] Протокол № 8 заседания Музейной Коллегии от 25 июня 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 203.

[921] Рапорт А.М. Родченко — Д.П. Штеренбергу // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 20. Л. 54.

[922] Акт передачи художественных произведений из Госуд. Худож. фонда Музейного бюро Отдела ИЗО НКП для собрания художественных произведений в гор. Царицыне // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 84.

[923] Акт передачи художественных произведений из Госуд. Худож. фонда Музейного бюро Отдела ИЗО НКП // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 71.

[924] Протокол № 11 заседания Музейной коллегии от 12 июля 1920 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 206.

[925] В отчете Музейного бюро приведены данные о передаче в 1920 г. в Уфу 21 картины (Список музеев и собраний, организованных Музейным бюро Отдела ИЗО НКП // ИЗО. 1921. № 1. 10 марта. С. 4). Однако в документах Музейного бюро акта передачи каких-либо картин в Уфу не обнаружено. Точно так же отсутствует акт передачи 17 картин в Пермский музей, сведения о которых приведены в том же отчете.

[926] Акт передачи 96 произведений (картин, скульптуры, рисунков и гравюр) из Госуд. Худож. фонда Музейного бюро Отдела ИЗО НКП для образцового собрания при ГСХМ г. Тулы // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 74—76.

[927] Протокол № 13 заседания Музейной Коллегии от 23 августа 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 208.

[928] Протокол № 14 заседания Музейной Коллегии от 25 августа 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 209.

[929] Акт передачи художественных произведений учащихся ГСХМ из Госуд. Худож. фонда Музейного бюро Отдела ИЗО НКП для собрания художественных произведений при Декоративной мастерской в гор. Кыштыме Екатеринбургской губ. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 83.

[930] Акт передачи художественных произведений из Госуд. Худож. фонда Музейного бюро Отдела ИЗО НКП для пополнения собрания художественных произведений в гор. Барнауле // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 85.

[931] Акт передачи художественных произведений из Госуд. Худож. фонда Музейного бюро Отдела ИЗО НКП для пополнения собрания художественных произведений гор. Тобольска // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 88.

[932] В члены Совещания ответственных работников Отдела ИЗО Наркомпроса входили И. Аверинцев, А. Иванов, В. Храковский, А. Ган, А. Моргунов, В. Кандинский, А. Родченко, С. Сенькин, В. Степанова, Е. Орановский и др.

[933] Выговоры Совещанию ответственных работников и А. Родченко за отмену распоряжения о прекращении покупок, подписанные Д. Штеренбергом 15 сентября 1920 г., см.: РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 15. Л. 14, 16.

[934] В. Кандинский занимал в это время должности председателя Музейной коллегии Отдела ИЗО и заведующего Музеем живописной культуры.

[935] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 134.

[936] Там же. С. 140—141. См. также: Список произведений, приобретенных в Государственный фонд Центросекции ИЗО с 1-го января 1921 г. по 1-е мая 1921 г. (РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 25. Л. 77), включавший работы 219 художников и 22 скульпторов.

[937] Протокол № 7 заседания Музейной коллегии 7 июня 1920 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 201—202.

[938] Протокол № 18 заседания Музейной Коллегии от 6 октября 1920 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 211; Акт передачи художественных произведений из Госуд. Худож. фонда Музейного бюро Отдела ИЗО НКП для собрания художественных произведений в детской колонии им. Луначарского // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 98.

[939] Протокол № 19 заседания Музейной Коллегии от 11 октября 1920 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 212; Акт передачи художественных произведений из Госуд. Худож. фонда для Финансового отдела Наркомпроса // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 96.

[940] Протокол № 2 заседания Музейного бюро от 22 декабря 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 21. Л. 3; Акт передачи художественных произведений из Госуд. Худож. фонда Музейного бюро Отдела ИЗО НКП для собрания художественных произведений в городе Красноярске // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 97.

[941] Протоколы № 1, 2 заседаний Музейной комиссии от 9 и 23 февраля 1921 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 116—117.

[942] Протокол № 4 заседания Музейной комиссии 22 марта 1921 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 120.

[943] Протокол № 3 заседания Музейной комиссии 2 марта 1921 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 119; Акт № 45 передачи художественных произведений из Госуд. Худож. фонда Музейного бюро Отдела ИЗО НКП для Филиппковской школы Калужской губ. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 104.

[944] Акт № 47 передачи художественных произведений из Госуд. Худож. фонда Музейного бюро Отдела ИЗО НКП для Туркестанской республики // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 110.

[945] Акт № 48 передачи художественных произведений из Госуд. Худож. фонда Музейного бюро Отдела ИЗО НКП для Владимирского музея // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 112.

[946] Акт № 50 передачи художественных произведений из Госуд. Худож. фонда Музейного бюро Отдела ИЗО НКП для Ярославского музея // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 114.

[947] Акт № 51 передачи художественных произведений из Госуд. Худож. фонда Музейного бюро Центросекции Ак. ИЗО Наркомпроса для Сольвычегодского Краевого музея (Сев.-Двинская губ.) // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 117.

[948] Акт № 52 передачи художественных произведений из Госуд. Худож. фонда Музейного бюро Центросекции Ак. ИЗО Наркомпроса для Московской Опыт-

но-показательной школы коммуны при Наркомпросе // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 119.

[949] Акт № 54 передачи художественных произведений из Госуд. Худож. фонда Музейного бюро Центросекции Ак. ИЗО Наркомпроса для Ефремовского музея Тульской губ. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 123.

[950] Акт № 55 передачи художественных произведений из Госуд. Худож. фонда Музейного бюро Центросекции Ак. ИЗО Наркомпроса для Музеев Донской области // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 125.

[951] Акт № 66 передачи художественных произведений из Госуд. Худож. фонда Музейного бюро Центросекции Ак. ИЗО Наркомпроса для Крымнаробраза // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 157

[952] Цифры получены суммированием количества произведений, проходящих по актам передачи. Согласно статистике Музейного бюро, за 1919—1920 гг. было «организовано 30 музеев, между которыми распределено 1211 произведений, из них: живопись — 952, скульптура — 29, графика — 230» (Выставки и приобретения // ИЗО. 1921. № 1. 10 марта. С. 4).

[953] Список картин Гос. фонда при бывшем Музейном бюро, оставшихся не розданными // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 164—170; Скульптура и пространственные произведения Госуд. фонда при бывшем Музейном бюро // Там же. Л. 171—172.

[954] Акт передачи произведений из Госуд. худ. фонда Отдела ИЗО НКП в Моск. МЖК // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 53—57.

[955] Протокол № 40 заседания Музейной Комиссии от 10 марта 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 89.

[956] Протокол № 47 заседания Музейной Комиссии от 19 апреля 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 106.

[957] Протокол № 6 заседания Музейной Коллегии от 1 июня 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 200.

[958] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 119—120.

[959] Положение Отдела Изобразительных Искусств и Художественной промышленности по вопросу о «Художественной культуре» // Искусство коммуны. 1919. № 11. 16 февраля. С. 4.

[960] Точная дата открытия пока не установлена. Во всяком случае, это произошло между 1 июня и 16 сентября 1920 г.

[961] Искусство // Коммунистический труд. 1920. № 146. 16 сентября. С. 3; Извещения // Правда. 1920. № 208. 19 сентября. С. 2.

[962] Протокол № 1 заседания Музейной Коллегии от 20 сентября 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 213.

[963] *Кандинский В.* Музей живописной культуры // Художественная жизнь. 1920. № 2. Январь—февраль. С. 19—20.

[964] Протокол № 2 заседания Музейной Коллегии от 11 октября 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 214.

[965] Протокол № 4 заседания Музейной Коллегии от 25 октября 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 216.

[966] Протокол № 3 заседания Музейной Коллегии от 18 октября 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 215.

[967] Извещения // Известия ВЦИК. 1920. № 249. 6 ноября. С. 2.

[968] Протокол № 4 заседания Музейной Коллегии от 25 октября 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 216.

[969] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1920. № 274. 5 декабря. С. 4.

[970] Выписка из протокола № 30 Совещания ответственных работников Отдела ИЗО НКП от 17 декабря 1920 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 15. Л. 28.

[971] Протокол № 2 заседания Музейной Комиссии от 23 февраля 1921 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 116.

972 Протокол № 4 заседания Музейной Комиссии от 22 марта 1921 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 120.

973 Протокол № 5 заседания Музейной Комиссии от 29 марта 1921 г. // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 121.

974 Имеется в виду развеска «по авторам», осуществленная в октябре—ноябре 1920 г., предшествовавшая развеске «по комнатам».

975 *Сидоров А.А.* Музей живописной культуры // Творчество. 1921. № 4—6. Апрель—июнь. С. 48.

976 Телефонограмма 2963 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 15. Л. 91.

977 В Музейное бюро. 24 мая 1921 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 15. Л. 105.

978 Заведующему Центросекцией ИЗО тов. Альтману от зав. Музейным Бюро т. Родченко. Рапорт // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 28. Л. 16.

979 *Сидоров А.А.* Музей живописной культуры // Творчество. 1921. № 4—6. Апрель—июнь. С. 49.

980 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 58. Л. 35. Опубликовано в кн.: *Малевич К.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 363—364. Протест К. Малевича датирован 9/V — 1921, однако это очевидная ошибка или опечатка. Малевич приехал в Москву в начале июня 1921 г. в связи с устройством в клубе им. П. Сезанна при ВХУТЕМАСе выставки работ «Уновис» (Выставка // Известия ВЦИК. 1921. № 121. 4 июня. С. 2). Кроме того, МЖК не мог быть свернут ранее 23 мая, о чем свидетельствуют телефонограмма административного управления и рапорт Родченко. Очевидно, протест К. Малевича следует датировать 9/VI — 1921.

981 В Главмузей // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 28. Л. 41.

982 В Главмузей // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 28. Л. 57.

983 В музейно-закупочное бюро // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 132.

984 В общежитие Коминтерна. Тверская, быв. «Дрезден» // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 28. Л. 87.

985 В Центросекцию Ак. ИЗО // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 28. Л. 97.

986 В художественный отдел УНУАЦ НКП // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 28. Л. 100.

987 В Художественный отдел // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 28. Л. 122.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ
## РАСКАТЫ ПОЭТИЧЕСКОГО МЯТЕЖА

1 *Маяковский В.* Той стороне // Искусство коммуны. 1918. № 4. 29 декабря. С. 3.

2 *Ратгауз Д.* Письмо в редакцию // Рампа и жизнь. 1918. № 17—18. С. 9.

3 *Лава* <*М.Г. Файнберг*?>. О футуризме // Меч свободы. Старый Оскол, 1918. № 46. 15 (28) августа. С. 2.

4 Там же.

5 *Доль.* Вечер свободной поэзии // Петроградская газета. 1917. № 87. 15 апреля. С. 4.

6 <Объявление> // Новая жизнь. 1917. № 13. 3 (16) мая. С. 2.

7 Намек на книгу В. Маяковского «Простое как мычание» (Пг., 1916).

8 *Фридлянд М.* Торговцы словом // Журнал журналов. 1917. № 15. Май. С. 3.

9 <Объявление> // Современное слово. 1917. № 3279. 3 мая. С. 1.

10 Перифраз строки из стихотворения И. Северянина «Мой ответ», вошедшего в сборник «Victoria Regia».

11 *Фридлянд М.* Торговцы словом // Журнал журналов. 1917. № 15. Май. С. 3.

12 <Объявление> // Русская воля. 1917. № 247. 18 октября. С. 1; <Объявление> // Новая жизнь. 1917. № 175. 11 (24) ноября. С. 2; <Объявление> // Новая жизнь. 1917. № 183. 17 (30) ноября. С. 3.

13 <Объявление> // Речь. 1917. № 239. 11 (24) октября. С. 1.

[14] *Черняк Я.* В незабываемые дни // Новый мир. 1963. № 7. С. 231–232.

[15] *Ник.* Большевизм в литературе // Синий журнал. 1917. № 34. Октябрь. С. 5–6.

[16] В том же 1917 г. И. Северянина иронично именовали «меньшевиком от футуризма» (Журнал журналов. 1917. № 20–21. С. 11).

[17] Имеется в виду особняк балерины М. Кшесинской, занятый большевиками после Февральской революции.

[18] *Мирский Б.* «Зодиак в штанах» // Журнал журналов. 1917. № 15. Май. С. 4.

[19] См. также: *Струве Г.* О Викторе Ховине и его журналах // Russian literature. 1976. IV –2. С. 109–146. *Морев Г.А.* Уточнение о Викторе Ховине // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 275.

[20] Вечерняя звезда. 1918. № 51. 6 апреля (24 марта). С. 4.

[21] *Ховин В.* Сегодняшнему дню. Пб., 1918. С. 2, 3, 4–5.

[22] Там же. С. 7.

[23] Там же. С. 5.

[24] *Кушнер Б.* <Рец. на кн.> Виктор Ховин — Сегодняшнему дню // Книжный угол. 1918. № 1. С. 16.

[25] *Ховин В.* <Рец. на кн.> Б. Кушнер «Демократизация искусству» // Там же. С. 16–17.

[26] От редакции // Книжный угол. 1918. № 2. С. 2.

[27] Новости литературы // Дело народа. 1918. № 51. 23 (10) июня. С. 4.

[28] *Ховин В.* За прилавком // Книжный угол. 1918. № 2. С. 3.

[29] *Ховин В.* Безответные вопросы // Там же. С. 23.

[30] Там же. С. 24.

[31] Там же. С. 24–25.

[32] Там же. С. 25–26.

[33] *Ховин В.* Безответные вопросы // Книжный угол. 1918. № 4. С. 1–2.

[34] Там же. С. 3.

[35] Там же. С. 4.

[36] *Ховин В.* Безответные вопросы // Книжный угол. 1919. № 6. С. 16.

[37] *Ховин В.* За прилавком // Книжный угол. 1918. № 3. С. 2.

[38] *Розанов В.* Запущенный сад // Там же. С. 3.

[39] *Дж.* Альманах Дома Литераторов // Вестник литературы. 1920. № 6 (18). С. 16.

[40] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 530–531. 14–15 августа. С. 2; Извещения // Петроградская правда. 1920. № 180. 14 августа. С. 2.

[41] *Ховин В.* На одну тему. Пб., 1921. С. 73.

[42] Там же. С. 74.

[43] *Ховин В.* Безответные вопросы. Вып. 1. Пб., 1921. С. 1.

[44] Там же. С. 2.

[45] *Ховин В.* Безответные вопросы. Вып. 2. Пб., 1921. С. 2.

[46] *Ховин В.* Безответные вопросы // Книжный угол. 1918. № 5. С. 2–3.

[47] Там же. С. 6.

[48] *Ховин В.* Безответные вопросы. Вып. 1. Пб., 1921. С. 5.

[49] В. Ховин, видимо, намекает здесь на факты активной борьбы В. Шкловского с большевиками в 1918 году.

[50] *Ховин В.* Безответные вопросы. Вып. 2. Пб., 1921. С. 10. Это заявление Ховина необъяснимо в контексте того факта, что по спискам (на 1 декабря 1921) он сам являлся членом ОПОЯЗа (ЦГА СПб. Ф. 1001. Оп. 6. Д. 24. Л. 4). Однако учитывая, что ОПОЯЗ никогда не был формальной организацией, весьма вероятно, что В. Ховин попал в этот список, необходимый для перерегистрации общества, по случайным причинам.

[51] Там же. С. 10.

[52] Протокол заседания № 11 распорядительной комиссии Петербургского Отделения Государственного издательства от 22 августа 1921 г. // ЦГАЛИ СПб.

Ф. 35. Оп. 1. Е.х. 386. Л. 32; Протокол заседания № 12 распорядительной комиссии Петербургского Отделения Государственного издательства от 30 августа 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1. Е.х. 386. Л. 37 об.

[53] Протокол заседания № 16 редакционной коллегии Петербургского Отделения Государственного издательства от 15 октября 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1. Е.х. 115. Л. 67.

[54] *Ховин В.* Безответные вопросы. Вып. 1. Пб., 1921. С. 3. Ср. дневниковую запись М.А. Кузмина (11 июля 1921): «Ховин рычит из своей берлоги» (Михаил Кузмин. Дневник 1921 года / Публ. Н. Богомолова и С. Шумихина // Минувшее. 13. М.; СПб., 1993. С. 468).

[55] *Ховин В.* Безответные вопросы. Вып. 2. Пб., 1921. С. 12—13.

[56] См. также: *Ковтун Е.Ф.* Артель художников «Сегодня» // Детская литература. 1968. № 4. С. 44.

[57] Историческая справка, написанная Лешковой О.И., о возникновении Артели художников «Сегодня» и ее деятельности // РГАЛИ. Ф. 794. Оп. 1. Е.х.196.

[58] Там же.

[59] *Кудрявцев А.* «Утро маленьким» // Новая жизнь. 1918. № 62. 9 апреля. С. 4.

[60] *Лебедев Н.* Веселый бунт // Вечерняя звезда. 1918. № 62. 19 (6) апреля. С. 4.

[61] Историческая справка, написанная Лешковой О.И., о возникновении Артели художников «Сегодня» и ее деятельности // РГАЛИ. Ф. 794. Оп. 1. Е.х. 196.

[62] Там же.

[63] *Ставрогин Н.* Литературные лавки // Петроградский голос. 1918. № 67. 24 (11) апреля. С. 2.

[64] Художественная хроника // Дело народа. 1918. № 51. 23 (10) июня. С. 4.

[65] *Брик О.* ИМО — Искусство Молодых // Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей. Л., 1940. С. 94.

[66] Под маркой изд-ва «Авентюра» были выпущены книги Б. Кушнера «Демократизация искусству» (Пг., 1917), «Митинг дворцов» (Пг., 1918), «Самый стойкий с улицы» (Пг., 1917), «Тавро вздохов» (М., 1915).

[67] «Альциона» (1910—1924) — московское изд-во А.М. Кожебаткина, которым были выпущены книги: Т. Чурилин «Весна после смерти» (март 1915), Г. Иванов «Вереск» (декабрь 1915), Ж. Лафарг «Пьерро» (пер. В. Шершеневича) (сентябрь 1918), «Erotopaegnia» (пер. В. Брюсова) (1917) и др.

[68] Литературная хроника // Книжный угол. 1918. № 2. С. 33.

[69] *Динерштейн Е.А.* Издательская деятельность В.В. Маяковского // Книга. Исследования и материалы. Сб. XVII. М., 1968. С. 158.

[70] Там же. С. 159.

[71] Литературная хроника // Книжный угол. 1918. № 4. С. 16.

[72] Сборник «Ржаное слово» и пьеса В. Маяковского «Мистерия-буфф» вышли под маркой ИМО. Одновременно издательской секцией Отдела ИЗО Наркомпроса был выпущен альбом «Герои и жертвы революции», в создании которого приняли участие примыкавшие к ИМО художники.

[73] *Брик О.* ИМО — Искусство Молодых // Маяковскому: Сборник воспоминаний и статей. Л., 1940. С. 99; *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 13. М., 1961. С. 199—200.

[74] Там же. С. 100.

[75] «И др.» — это Б. Кушнер и Р. Якобсон, исключенные при публикации этого документа, очевидно, по цензурным соображениям. На момент публикации (1940) Кушнер был уже расстрелян, а Якобсон два десятка лет находился в эмиграции.

[76] *Брик О.* ИМО — Искусство Молодых // Маяковскому: Сборник воспоминаний и статей. Л., 1940. С. 101.

[77] Впоследствии вышло отдельным изданием: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. Прага, 1921. См. также: Якобсон-будетлянин: Сборник материалов. Стокгольм, 1992. С. 44.

[78] *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940. С. 484.

[79] *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959. С. 27.

[80] *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940. С. 484.

[81] Книга вышла в 1922 г. в другом издательстве.

[82] *Брик О.* ИМО — Искусство Молодых // Маяковскому: Сборник воспоминаний и статей. Л., 1940. С. 103.

[83] *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 13. М., 1961. С. 49.

[84] *Клубень С.* Пролетариат и комфут // Грядущая культура. Тамбов. 1919. № 4—5. С. 15.

[85] Текст докладной записки см.: *Брик О.* ИМО — Искусство Молодых // Маяковскому: Сборник воспоминаний и статей. Л., 1940. С. 106—107; *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 13. М., 1961. С. 201—202.

[86] *Динерштейн Е.А.* Издательская деятельность В.В. Маяковского // Книга. Исследования и материалы. Сб. XVII. М., 1968. С. 161—163.

[87] Журнал № 58 // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 1421. Л. 64.

[88] *Олимпов К.* Эпоха Олимпова. Рига, 1914.

[89] *Олимпов К.* Возникновение эгопоэзии вселенского футуризма / Публ. А.В. Крусанова и А.М. Мирзаева // Минувшее. Исторический альманах 22. СПб., 1997. С. 204.

[90] Феноменально гениальная поэма ТЕОМАН великого мирового поэта Константина Олимпова. Окно Европы <Пг.>, 1915.

[91] К. Олимпов жил по адресу: Петроград, ул. Широкая, 39, кв. 12.

[92] По свидетельству К. Олимпова, издание листовки со «Скрижалями» Академии эгопоэзии (1912) обошлось им в 4 рубля (*Олимпов К.* Возникновение эгопоэзии вселенского футуризма // Минувшее. Исторический альманах 22. СПб., 1997. С. 192). Рост стоимости типографских услуг начался осенью 1916 г.

[93] <Афиша> // РГАЛИ. Ф. 1718. Оп. 1. Е.х. 13. Л. 5.

[94] Почтовый ящик. Конст. Олимпову // Голос труда. 1917. № 11. 20 октября (2 ноября). С. 4. Любопытно, что эту газету редактировал старший брат Б.М. Эйхенбаума — Всеволод Михайлович Эйхенбаум — теоретик и практик анархизма.

[95] В члены партии Олимпистов входили К.К. Фофанов (Олимпов), Л.В. Голикова, А.В. Вознесенская, В.В. Опитц, В.С. Зимина, А.С. Буравцева (РГАЛИ. Ф. 1718. Оп. 1. Е.х. 15).

[96] *Олимпов К.* Мои сведения для труда «Литература великого 10-летия (1918—1927) И.В. Владиславлева» (Цит. по: Из истории эгофутуризма: материалы к литературной биографии Константина Олимпова / Публ. А.Л. Дмитренко // Минувшее. Исторический альманах 22. СПб., 1997. С. 212).

[97] Там же. С. 212—213.

[98] *Олимпов К.* Возникновение эгопоэзии Вселенского футуризма // РГАЛИ. Ф. 1718. Оп. 1. Е.х. 1. Л. 35. См. также: Минувшее. Исторический альманах 22. СПб., 1997. С. 205.

[99] Третье рождество Великого Мирового Поэта Титанизма Великой Социальной Революции Константина Олимпова Родителя Мироздания. Окно Европы <Пг., 1922>. С. 5—6.

[100] Подробнее см.: Из истории эгофутуризма: материалы к литературной биографии Константина Олимпова / Публ. А.Л. Дмитренко // Минувшее. Исторический альманах 22. СПб., 1997. С. 215—216. Одновременно В. и Б. Смиренские сотрудничали в газете «Боевая правда» (ноябрь—декабрь 1920).

[101] Личное дело В.В. Смиренского // ЦГА СПб. Ф. 7240. Оп. 4. Д. 1457; Личное дело Н.И. Познякова // ЦГА СПб. Ф. 7240. Оп. 4. Д. 1267.

[102] Из истории эгофутуризма: материалы к литературной биографии Константина Олимпова / Публ. А.Л. Дмитренко // Минувшее. Исторический альманах 22. СПб., 1997. С. 220—222, 225.

[103] *Смиренский В.* Академия эго-поэзии <Воспоминания; 1957> // РО ИРЛИ. Ф. 582 (не разобран). Фрагмент из воспоминаний В. Смиренского сообщен автору А.Л. Дмитренко.

[104] Третье рождество Великого Мирового Поэта Титанизма Великой Социальной Революции Константина Олимпова Родителя Мироздания. Окно Европы <Пг., 1922>. С. 8.

[105] Дмитренко А.Л. К публикации ранних текстов К. Вагинова // Русская литература. 1997. № 3. С. 193.

[106] Одни авторы утверждают, что четки носились членами «Аббатства Гаеров» на правой руке (*Anemone A., Martynov I.* Towards the history of the Leningrad avant-garde: The «Ring of Poets» // Wiener Slawistischer Almanach. 1986. Bd. 17. P. 131), другие — что на левой (*Никольская Т.Л.* К.К. Вагинов. (Канва биографии и творчества) // Четвертые тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 69). По устному сообщению Т. Никольской, информация получена ею от Б.В. Смиренского. По свидетельству И.Ф. Мартынова, источником его информации явилось письмо В.В. Смиренского (*Мартынов И.Ф.* Соловей ушедшего времени // ОР РНБ. Ф. 1325. Е.х. 18. Л. 10).

[107] Справка Политотдела Госиздата от 30/IX —1922 в ГПУ // ЦГАЛИ СПб. Ф. 31. Оп. 2. Е.х. 5. Л. 17. Впервые опубликована: Из истории эгофутуризма: материалы к литературной биографии Константина Олимпова / Публ. А.Л. Дмитренко // Минувшее. Исторический альманах 22. СПб., 1997. С. 239.

[108] Устав Кольца поэтов имени К.М. Фофанова (рукопись) // ЦГА СПб. Ф. 1001. Оп. 6. Е.х. 101. Л. 13—25. Опубликовано в: Wiener Slawistischer Almanach. 1986. Bd. 17. P. 145—148.

[109] Протокол организационного общего собрания Кольца поэтов имени К.М. Фофанова 28 июня 1921 г. // ЦГА СПб. Ф. 1001. Оп. 6. Е.х. 101. Л. 9.

[110] Именной список Кольца поэтов имени К.М. Фофанова // ЦГА СПб. Ф. 1001. Оп. 6. Е.х. 101. Л. 8.

[111] Кольцо поэтов имени К.М. Фофанова <28 февраля 1922> // ЦГА СПб. Ф. 1001. Оп. 6. Е.х. 101. Л. 7.

[112] Творческие силы Кольца // ЦГА СПб. Ф. 1001. Оп. 6. Е.х. 101. Л. 28—31. См. также: *Anemone A., Martynov I.* Towards the history of the Leningrad avant-garde: The «Ring of Poets» // Wiener Slawistischer Almanach. 1986. Bd. 17. P. 140.

[113] В Подотдел Регистрации Отдела управления Петросовета // ЦГА СПб. Ф. 1001. Оп. 6. Е.х. 101. Л. 10.

[114] *Смиренский В.* Академия эго-поэзии. (Цит. по: Из истории эгофутуризма: материалы к литературной биографии Константина Олимпова / Публ. А.Л. Дмитренко // Минувшее. Исторический альманах 22. СПб., 1997. С. 219).

[115] Хроника // Жизнь искусства. 1922. № 43. 31 октября. С. 7.

[116] ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1. Е.х. 10. Л. 19.

[117] Протокол заседания комиссии по улучшению книжной торговли 21 ноября 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1. Е.х. 10. Л. 17. Причина отказа не мотивирована.

[118] Протокол заседания № 1 Петербургского отделения Государственного Издательства от 18 января 1922 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1. Е.х. 42. Л. 44 об.

[119] Список книжных магазинов гор. Петрограда // ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 18.

[120] Разрешение на печатание сборника тиражом 500 экз. было дано 22 октября 1921 г. редколлегией Петербургского отделения Госиздата (ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1. Е.х. 115. Л. 71 об.).

[121] Разрешение на печатание книги А. Скорбного «Больная любовь» тиражом 500 экз. было дано 22 октября 1921 г. редколлегией Петербургского отделения Госиздата (ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1. Е.х. 115. Л. 71 об.).

[122] Готовились к печати книги: К. Вагинов «Петербургские ночи», Б. Смиренский «Девятый вал», А. Скорбный «Коронованный нищий» (о К.М. Фофанове), Г. Римский-Корсаков «Стихи», В.М. Богданов-Березовский «Стихи», «Альманах Кольца поэтов», К.М. Фофанов «В мире прозы» (Вестник литературы. 1922. № 1 (37). С. 23). Согласно другим анонсам, готовились также: Б. Смиренский

«Добрый Фофан» (о К.М. Фофанове), «Венок из роз» (альманах памяти К.М. Фофанова), В. Андреев «Плен изумрудный» (Литературные записки. 1922. № 3. 1августа. С. 21), Грааль-Арельский «Озеро снов», А. Тиняков «Памяти светлого» (К характеристике А. Блока). 17 января 1922 г. председатель «Кольца поэтов» А. Скорбный направил в Петербургское отделение Госиздата заявление с просьбой разрешить издание стихотворных книг В. Богданова-Березовского и Г. Римского-Корсакова. Бумагу и типографские расходы «Кольцо поэтов» брало на себя. (Скорбный А. В отделение Госиздательства // ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1. Е.х. 31. Л. 22). Из материалов дела остается неясным, каков был ответ Госиздата и почему книги не вышли.

[123] В отдел печати Госиздата // ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1 Е.х. 8. Л. 41.

[124] Согласно «Списку частных издательств гор. Петрограда», издательство «Кольцо поэтов им. Фофанова» было зарегистрировано 30 января 1922 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1. Е.х. 45. Л. 47 об.). См. также: протокол заседания Петербургского отделения Государственного издательства, постановившего зарегистрировать издательство «Кольцо Поэтов им. Фофанова» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1. Е.х. 42. Л. 53).

[125] Не имея данных о финансовой стороне книгоиздательской деятельности «Кольца поэтов», выскажем лишь некоторые предположения. Прежде всего нельзя исключать возможных разногласий в книгоиздательской коллегии «Кольца», в которую помимо братьев Смиренских входили также К. Маньковский (характеризовался современниками как «издатель и драматург». Подробнее см.: *Дмитренко А.Л.* К публикации ранних текстов К. Вагинова // Русская литература. 1997. № 3. С. 193 —194), Грааль-Арельский и Д. Дорин, что могло вынудить Смиренских к публикации своих и чужих произведений под другими издательскими марками. А. Дмитренко в беседе на эту тему с автором высказал следующее предположение: издание книг братьев Смиренских помимо «Кольца поэтов» может объясняться тем, что им было стыдно и неловко превращать издательскую деятельность «Кольца» в откровенную пропаганду своего творчества вместо официально заявленной цели: «воскрешение умершей славы К.М. Фофанова» и издания его произведений. Кроме вышеуказанного весьма вероятен игровой характер всей этой затеи, но не исключено также, что разные издательские марки просто соответствовали различным источникам денежных средств, не связанным с деятельностью «Кольца поэтов».

[126] В письме И.Е. Репину (12 августа 1927) К. Олимпов подтверждает это событие: «После печатного скандала я был вызван несколько раз в ГПУ и в конце концов был посажен в сумасшедший дом на испытание, где пробыл 9 дней. Психиатры дали о мне отзыв с таким заключением: “У Олимпова-Фофанова наблюдается не гармоничное развитие отдельных умственных способностей с повышением воображения, памяти, запоминания, но не достигающие степени душевного расстройства”. Я был освобожден» (НБА РАХ. Ф. 25. Оп. 2. Д. 528).

[127] Из истории эгофутуризма: материалы к литературной биографии Константина Олимпова / Публ. А.Л. Дмитренко // Минувшее. Исторический альманах 22. СПб., 1997. С. 233.

[128] РГАЛИ. Ф. 341 (Е.Ф. Никитиной). Оп. 1. Е.х. 287. Л. 29. Акт о закрытии «Кольца поэтов» хранится в ЦГА СПб. Ф. 1001. Оп. 6. Е.х. 101. Л. 3.

[129] Из истории эгофутуризма: материалы к литературной биографии Константина Олимпова / Публ. А.Л. Дмитренко // Минувшее. Исторический альманах 22. СПб., 1997. С. 225.

[130] Там же. С. 219.

[131] См. также: *Эрлих В.* Русский формализм: история и теория. СПб., 1996.

[132] *Брик Л.* Из воспоминаний // Имя этой теме: любовь! Современницы о Маяковском. М., 1993. С. 98.

[133] Осип Борисович Румер (1883—1954) — филолог.

[134] Якобсон-будетлянин: Сборник материалов / Сост., подг. текста, предисл. и комм. Бенгт Янгфельдт. Stockholm, 1992. С. 36.

[135] *Шкловский В.* Третья фабрика. М., 1926. С. 62—63.

[136] *Лавинская Е.А.* Воспоминания о встречах с Маяковским // Маяковский в воспоминаниях родных и друзей. М., 1968. С. 338.

[137] *Брик О.* Мысли // Валюженич А. Осип Максимович Брик. Материалы к биографии. Акмола, 1993. С. 249.

[138] *Шкловский В.* «Заумный» язык и поэзия // Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1. Пг., 1916. С. 3, 9, 10, 13.

[139] *Кушнер Б.А.* О звуковой системе поэтической речи // Там же. С. 45, 49.

[140] *Шкловский В.* Гамбургский счет. СПб., 2000. С. 111.

[141] Речь. 1916. № 318. 18 ноября. С. 5.

[142] *Эйхенбаум Б.* К вопросу о звуках стиха // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1916. № 15847. 7 октября. С. 5; *Эйхенбаум Б.* О литературе. М., 1987. С. 325—328.

[143] Переписка Б.М. Эйхенбаума и В.М. Жирмунского // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 290.

[144] *Шкловский В.* Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг., 1917. С. 4.

[145] Там же. С. 8.

[146] *Якубинский Л.* Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках // Там же. С. 19.

[147] *Брик О.* Звуковые повторы // Там же. С. 26.

[148] Там же. С. 49.

[149] *Венгеров С.А.* <Предисловие> // Пушкинист. III. Пг., 1918. С. V.

[150] *Лембич М.* Комиссар Шкловский // Русское слово. 1917. № 151. 5 июля. С. 1.

[151] *Чудаков А.П.* Два первых десятилетия // Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). М., 1990. С. 16—17.

[152] *Галушкин А.Ю.* Комментарии // Там же. С. 504—505.

[153] В письме В. Жирмунскому от 10 августа 1917 г. Б. Эйхенбаум сообщал: «Занялся Маяковским и собрал для статьи материал. Знаешь — подготовляются интересные выводы, т<ак> ч<то>, кажется, из этого что-то выйдет. Все расположится вокруг центральной темы “я”. “Я — весь боль и ушиб” и т.д. Отсюда — к словам, к метафорам, к синтаксису. Я без такого “моста” не умею работать» (Переписка Б.М. Эйхенбаума и В.М. Жирмунского // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 291).

[154] По-видимому, эта мера была предложена Б. Эйхенбаумом с целью отсечь дилетантские работы, к которым он, в частности, относил статьи Б. Кушнера. См.: *Эйхенбаум Б.* К вопросу о звуках стиха // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1916. № 15847. 7 октября. С. 5; *Эйхенбаум Б.* О литературе. М., 1987. С. 328.

[155] Рысс Петр Яковлевич (1870—1948) — публицист; Никольский Юрий Александрович (1893—1922) — критик, историк литературы; Гиппиус Василий Васильевич (1890—1941) — литературовед.

[156] Речь идет о планировавшемся цикле лекций по литературе для рабочих.

[157] Гуревич Любовь Яковлевна (1866—1940) — литератор, историк театра.

[158] *Эйхенбаум Б.М.* Дневник 1917—1918 гг. / Публ. и подг. текста О.Б. Эйхенбаум. Примечания В.В. Нехотина // De visu. 1993. № 1. С. 11—13.

[159] Переписка Б.М. Эйхенбаума и В.М. Жирмунского // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 294.

[160] Там же. С. 295.

[161] Там же. С. 298—299.

[162] Там же. С. 299—300.

[163] *Эйхенбаум Б.М.* Дневник 1917—1918 гг. // De visu. 1993. № 1. С. 16.

[164] *Венгеров С.А.* Предисловие // Пушкинист. II. Пг., 1916. С. IX — X.

[165] *Венгеров С.А.* <Предисловие> // Пушкинист. III. Пг., 1918. С. VII — IX.
[166] Переписка Б.М. Эйхенбаума и В.М. Жирмунского // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 306.
[167] *Sievers E.* Metrische Studien. Bd. 1—4. Lpz., 1901—1907.
[168] *Saran Fr.* Deutsche Verslehre. München, 1907; *Saran F.* Der Rhythmus des franzosischen Verses. 1904.
[169] Порядки и системы (*нем.*).
[170] В.М. Жирмунский с осени 1917 г. преподавал на историко-филологическом факультете Саратовского университета.
[171] *Эйхенбаум Б.М.* Дневник 1917—1918 гг. // De visu. 1993. № 1. С. 16—17, 20, 22.
[172] *Шкловский В.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). М., 1990. С. 155.
[173] Анонс предполагавшегося сборника «Поэтика. Выпуск второй» помещен на последней странице обложки «Поэтики» (Пг., 1919).
[174] *Шкловский В.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). М., 1990. С. 152—153.
[175] *Пунин Н.* Мир светел любовью: Дневники. Письма. СПб., 2000. С. 123.
[176] *Шкловский В.Б.* В снегах // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 184; *Шкловский В.* Жили-были. М., 1966. С. 361.
[177] Студия «Всемирной литературы» // Жизнь искусства. 1919. № 217—218. 16—17 августа. С. 2.
[178] *Шкловский В.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). М., 1990. С. 159.
[179] *Полонская Е.* Начало двадцатых годов // Простор. 1964. № 6. С. 116.
[180] ЦГА СПб. Ф. 1001. Оп. 6. Д. 24. Л. 2.
[181] <*В.Б. Шкловский*?> Изучение теории поэтического языка // Жизнь искусства. 1919. № 273. 21 октября. С. 2.
[182] Имеется в виду квартира Бриков на ул. Жуковского, д. 7, кв. 42.
[183] *Шкловский В.* Жили-были. М., 1966. С. 338.
[184] <*В.Б. Шкловский*?> Изучение теории поэтического языка // Жизнь искусства. 1919. № 273. 21 октября. С. 2.
[185] Якобсон-будетлянин: Сборник материалов. Стокгольм, 1992. С. 58.
[186] Хроника // Петроградская правда. 1920. № 79. 14 апреля. С. 3.
[187] Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1920. № 382. 26 февраля. С. 3.
[188] Справка о деятельности Дома Литераторов в 1920—1921 гг. // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 396. Л. 6 об.
[189] Дом Искусств. 1920. № 1. С. 68—70.
[190] В «Доме искусств» // Жизнь искусства. 1919. № 324. 23 декабря. С. 4.
[191] В доме искусств // Жизнь искусства. 1919. № 316—317. 13—14 декабря. С. 4.
[192] Разные сообщения // Жизнь искусства. 1920. № 363. 5 февраля. С. 2.
[193] Дом Искусств. 1920. № 1. С. 68—70.
[194] Там же.
[195] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 416. 2 апреля. С. 2.
[196] Дом Искусств. 1920. № 1. С. 68—70.
[197] Жизнь искусства. 1920. №. 390—391. 6—7 марта. С. 1.
[198] *Чудаков А.П.* Два первых десятилетия // В. Шкловский. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). М., 1990. С. 18.
[199] *Голлербах Э.* Юбилейный вечер М.А. Кузмина // Жизнь искусства. 1920. № 574. 5 октября. С. 2.
[200] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 584—585. 16—17 октября. С. 1.
[201] Дом Искусств. 1920. № 1. С. 70; Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 558. 16 сентября. С. 2.
[202] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 589. 22 октября. С. 1.

[203] Пушкинские дни в Доме Литераторов // Вестник литературы. 1921. № 3 (27). С. 18.

[204] Хроника Дома Искусств // Дом Искусств. 1921. № 2. С. 119—120.

[205] Прежде всего к ним относятся статьи: *Эйхенбаум Б.* О прозе М. Кузмина // Жизнь искусства. 1920. № 569. 29 сентября. С. 1; *Эйхенбаум Б.* О кризисах Толстого // Жизнь искусства. 1920. № 613—614—615. 23—24—25 ноября. С. 2—3; *Жирмунский В.* Как разбирать стихотворения // Жизнь искусства. 1921. № 691—692—693. 12—13—15 марта. С. 1—2; *Шкловский В.* Тема, образ и сюжет Розанова // Жизнь искусства. 1921. № 697—698—699. 19—20—22 марта. С. 1—2; № 712—713—714. 6—7—8 апреля. С. 2—3; № 715—716—717. 9—10—12 апреля. С. 1.

[206] *Шкловский В.* Письмо в редакцию // Жизнь искусства. 1921. № 718—719—720. 16—17—19 апреля. С. 3.

[207] Приговор суда чести // Жизнь искусства. 1921. № 718—719—720. 6—17—19 апреля. С. 3.

[208] Протокол № 266 заседания редакционной коллегии Петербургского отделения Государственного Издательства от 21-го февраля 1921 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1. Е.х. 9. Л. 267 об.

[209] Сборники по теории поэтического языка // Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922. С. 4-я обл.

[210] В отдел Печати Петрогосиздата // ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 52.

[211] ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 29.

[212] Обществу Изучения Теории Поэтического Языка «ОПОЯЗ» // ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1. Е.х. 10. Л. 27.

[213] Список членов «Опояза» // ЦГА СПб. Ф. 1001. Оп. 6. Д. 24. Л. 4.

[214] Разработка поэтики в последние годы // Летопись Дома Литераторов. 1921. № 4. 20 декабря. С. 5.

[215] Литературная хроника // Известия ВЦИК. 1922. № 56. 10 марта. С. 5.

[216] В Доме искусств // Летопись Дома Литераторов. 1921. № 1. 1 ноября. С. 7; В Доме Литераторов // Там же. С. 7; К столетию со дня рождения Достоевского // Там же. С. 7.

[217] В Доме Литераторов // Летопись Дома Литераторов. 1921. № 3. 1 декабря. С. 8.

[218] Пушкинский день // Летопись Дома Литераторов. 1922. № 8—9. 25 февраля. С. 8.

[219] Литературная хроника // Летопись Дома Литераторов. 1921. № 2. 15 ноября. С. 8.

[220] Обозрение преподавания на факультете истории словесных искусств на 1920/1921 академический год // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 257. Л. 13.

[221] Учебная деятельность РИИИ за вторую половину 1921 г. // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 523. Л. 5.

[222] Список членов-учредителей // ЦГА СПб. Ф. 1001. Оп. 6. Д. 166. Л. 13.

[223] Разработка поэтики в последние годы // Летопись Дома Литераторов. 1921. № 4. 20 декабря. С. 5.

[224] Вечер памяти А. Блока // Петроградская правда. 1921. № 208. 7 октября. С. 2.

[225] Отчет о научно-исследовательской работе РИИИ за январь—май 1922 г. // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 523. Л. 24.

[226] Разработка поэтики в последние годы // Летопись Дома Литераторов. 1921. № 4. 20 декабря. С. 5.

[227] ЦГА СПб. Ф. 2552. Оп. 2. Д. 635. Л. 1—3.

[228] *Машкин А.* На пути к марксистской литературной методологии // Студент революции. Харьков, 1921. № 1. С. 43—52.

[229] *Жирмунский В.* <Рец. на кн.> Р. Якобсон. «Новейшая русская литература» // Начала. 1921. № 1. С. 215.

[230] *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 13.

[231] Р.Б. Эйхенбаум — В.М. Жирмунскому // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 317.

[232] Имеются в виду книги: *Шкловский В.* Развертывание сюжета. Пг., 1921; *Жирмунский В.* Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921.

[233] В. Шкловский — О. Брику // Валюженич А. Осип Максимович Брик: Материалы к биографии. Акмола, 1993. С. 99. Датировка письма, данная А. Валюженичем, неверна.

[234] Цит. по: *Тоддес Е.А.* Переписка Б.М. Эйхенбаума и В.М. Жирмунского // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 266.

[235] *Шкловский В., Эйхенбаум Б., Тынянов Ю.* В Петроградское Отделение Государственного Издательства // ЦГАЛИ СПб. Ф. 35. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 28—28 об.

[236] По свидетельству самого В. Шкловского, «15 марта 1922 перебежал я из России в Финляндию» (*Шкловский В.* Оглум // Голос Родины. Берлин, 1922. № 1085. 15 октября. С. 5).

[237] <Объявление> // Русские ведомости. 1917. № 66. 23 марта. С. 2; <Объявление> // Утро России. 1917. № 66. 25 марта. С. 7.

[238] *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 201.

[239] *Каменский В.* Путь энтузиаста. М., 1931. С. 247. В мемуарах В. Каменского этот вечер неточно назван «Первым республиканским вечером искусств» и приводится также другой список участников.

[240] <Объявление> // Русские ведомости. 1917. № 106. 13 (26) мая. С. 1; <Объявление> // Утро России. 1917. № 118. 13 мая. С. 7.

[241] <Объявление> // Русские ведомости. 1917. № 186. 15 (28) августа. С. 1; <Объявление> // Русские ведомости. 1917. № 260. 28 ноября. С. 1; <Объявление> // Русские ведомости. 1917. № 269. 6 декабря. С. 1; <Объявление> // Вперед! 1918. № 30 (276). 23 (10) февраля. С. 1; <Объявление> // Русские ведомости. 1918. № 29. 23 (10) февраля. С. 1.

[242] <Объявление> // Время. 1917. № 1097. 2 декабря. С. 1; <Объявление> // Русские ведомости. 1917. № 265. 3 декабря. С. 1; <Объявление> // Известия Московского совета рабочих и солдатских депутатов. 1917. № 227. 10 (23) декабря. С. 2.

[243] <Объявление> // Вперед! 1918. № 31 (277). 24 (11) февраля. С. 1.

[244] *Странник.* Поэзо-вечер // Известия Рыбинского совета рабочих и солдатских депутатов. Рыбинск, 1918. № 40. 5 марта (20 февраля). С. 3—4.

[245] Имелась в виду изданная в начале декабря 1917 г. книга В. Каменского «Его-моя биография великого футуриста».

[246] *Странник.* Поэзо-вечер // Известия Рыбинского совета рабочих и солдатских депутатов. Рыбинск, 1918. № 40. 5 марта (20 февраля). С. 3—4.

[247] <Объявление> // Русские ведомости. 1917. № 218. 24 сентября (7 октября). С. 4; <Объявление> // Утро России. 1917. № 230. 24 сентября. С. 5.

[248] Письма Маяковского к Л.Ю. Брик // Литературное наследство. Т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958. С. 101. В письме упоминаются знакомые Маяковского: *Абрам Васильевич* Евнин, *Эльза* Триоле, *Лев* Гринкруг.

[249] Хроника литературной и поэтической жизни // Мысль. 1918. № 5. 28 января. С. 2.

[250] По-видимому, это было одно из ежевечерних выступлений в «Кафе поэтов».

[251] *Антокольский П.* Две встречи // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 148.

[252] Интервью Д. Бурлюка, данное Н. Асееву // Дальневосточный телеграф. Владивосток, 1919. 29 июня (Цит. по: *Катанян В.А.* Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 138).

[253] *Антокольский П.* Две встречи // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 148—149.

[254] *Пастернак Б.* Охранная грамота // Трудные повести: 30-е годы. М., 1992. С. 393.

[255] *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. Кн. 1—2. М., 1961. С. 400.

[256] *Антокольский П.* Две встречи // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 149—150.

[257] <Объявление> // Вперед! 1918. № 24. 15 (2) февраля. С. 1; См. также: <Объявление> // Русские ведомости. 1918. № 23. 15 (2) февраля. С. 6; <Объявление> // Утро России. 1918. № 11. 21 января. С. 1.

[258] Свидетельство С. Спасского о том, что Маяковский выступал без предварительного доклада, заставляет предполагать, что сведения о его выступлении с докладом «Наше искусство — искусство демократии» и последующим чтением поэмы «Человек», содержащиеся в статье А. Авраамова «Нечто о “стиле” и его “профанации”» (Наш путь. 1918. № 2. Май. С. 176), относятся не к данному вечеру, а к одному из последующих выступлений Маяковского, предпринятых уже после «Избрания короля поэтов». Ср.: *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 140.

[259] *Спасский С.* Маяковский и его спутники. Л., 1940. С. 122—123. См. также: *Грузинов И.* Маяковский и литературная Москва // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 650—651.

[260] Письма Маяковского к Л.Ю. Брик // Литературное наследство. Т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958. С. 102.

[261] <Объявление> // Вперед! 1918. № 24 (700). 15 (2) февраля. С. 1; <Объявление> // Наше время. 1918. № 29. 18 (5) февраля. С. 1; <Объявление> // Русские ведомости. 1918. № 23. 15 (2) февраля. С. 6; <Объявление> // Наше время. 1918. № 36. 27 (14) февраля. С. 4.

[262] Литературный «конвент» // Наше время. 1918. № 37. 28 (15) февраля. С. 2. Воспоминания Р. Якобсона подтверждают последнее заявление Д. Бурлюка: «Когда избирали “Короля поэтов”, я был в жюри. Предложил меня Маяковский. Мы ничего не делали, только подсчитывали голоса. Маяковский читал разные вещи, но явно было, что публика предпочитала Северянина. Было такое настроение — хотелось немножко бытовой радости в жизни. Когда подсчитали и на первом месте оказался Северянин, встал Бурлюк с лорнетом и сказал: “Объявляю настоящее собрание распущенным”» (Якобсон-будетлянин: Сборник материалов. Стокгольм, 1992. С. 40).

[263] В мемуарах С. Спасского указывается, что «третьим был Василий Каменский» (*Спасский С.* Маяковский и его спутники. Л., 1940. С. 107). Вероятно, это ошибка памяти.

[264] *Икс.* Избрание короля // Рампа и жизнь. 1918. № 9. С. 9.

[265] *Симонов Р.* Великий поэт и драматург // Маяковский в воспоминаниях родных и друзей. М., 1968. С. 149.

[266] *Дон-Аминадо <А.П. Шполянский>.* Король и принц // Рампа и жизнь. 1918. № 10. С. 9—10.

[267] <Объявление> // Наше время. 1918. № 41. 8 марта (23 февраля). С. 1; <Объявление> // Утро России. 1918. № 31. 8 марта (23 февраля). С. 1.

[268] Мысль. 1918. 11 марта. Цит. по: *Катанян В.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 142. У В.А. Катаняна это выступление ошибочно отнесено к 9 марта.

[269] *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 493; *Никулин Л.В.* Владимир Маяковский // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 496. Наибольшее развитие эта версия получила в мемуарной литературе о Маяковском. По свидетельству Р. Симонова, в конце 1920-х годов В. Каменский признавался, что футуристы «сами подсыпали фальшивые бюллетени за Северянина», условившись, что победителю достаются почести, а остальным — деньги (*Симонов Р.* Великий поэт и драматург // Маяковский в воспоминаниях родных и друзей. М., 1968. С. 150).

Однако сам В. Каменский впоследствии (1940) утверждал, что «антрепренер заготовил две-три сотни карточек с именем Северянина и заранее рассовал их по железным кружкам, поручив собирать голоса своим же служащим (от которых мы и узнали об этой махинации)» (*Каменский В.* О Маяковском / Публ. и комм. Н. Харджиева // Литературная газета. 1974. № 14. 3 апреля. С. 7). Учитывая, что такой достаточно объективный критерий популярности поэта, как количество персональных поэтических вечеров, однозначно указывает на значительно большую популярность Северянина в 1917—1918 гг. по сравнению с Маяковским, отметим лишь, что версия о подтасовке выборов была нужна для создания тенденциозной картины, в рамках которой Маяковскому отводилась роль лидера советской поэзии. Кроме того, вопиющая противоречивость высказываний самого В. Каменского и приписываемых ему слов свидетельствует, что мотивировка основной версии могла легко меняться в зависимости от различных обстоятельств. Вызывает недоумение и называемое Каменским число якобы подброшенных за Северянина карточек: «две-три сотни». Поскольку в газетном отчете, напечатанном на следующий день после «Избрания короля поэтов», указано точное число голосов, полученных Северяниным — 273, то, по версии Каменского, получается, что практически все голоса, поданные за Северянина, должны считаться подтасовкой. Очевидная абсурдность такой ситуации заставляет считать версию о подтасовке выборов позднейшим конъюнктурным вымыслом.

270 *Стариков В.* Гримасы быта. Объявления в наши дни // Эпоха. 1918. № 36. 15 (2) марта. С. 2.

271 «Боги жаждут» // Московский вечерний час. 1918. № 3. 14 (1) марта. С. 3.

272 *Авраамов А.* Нечто о «стиле» и его «профанации» // Наш путь. 1918. № 2. Май. С. 174—177.

273 См. воспоминания: *Спасский С.Д.* Кафе в Настасьинском // Литературный Ленинград. 1935. 14 апреля; *Спасский С.Д.* Маяковский и его спутники. Л., 1940. С. 92—129 (В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 161—177); *Каменский В.В.* Жизнь с Маяковским. М., 1940. С. 190—203; Литературное наследство. Т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958. С. 102, 105; *Никулин Л.* Люди и странствия. М., 1962. С. 50; *Арго А.* Звучит слово. М., 1962. С. 69—70 (М., 1968. С. 53—54); *Арго А.* Своими глазами. М., 1965. С. 84—87; *Каменский В.В.* Путь энтузиаста. Пермь, 1968. С. 208—213, 216—217; *Кремлев И.* В литературном строю. М., 1968. С. 28—31; *Ивнев Р.* Встречи, которых не забыть // Огонек. 1968. № 29. С. 23; *Комарденков В.* Дни минувшие. М., 1972. С. 65; *Ильинский И.* Сам о себе. М., 1973; *Ивнев Р.* Три встречи с Маяковским // Поэзия 1971. Вып. 4. С. 80—81; *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 135—137, 144—145; *Ходасевич В.* Портреты словами. М., 1987. С. 115—117; *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Как жил Есенин. Челябинск, 1992. С. 202; Встречи с прошлым. Вып. 7. М., 1990. С. 328—329; Якобсон-будетлянин. Стокгольм, 1992. С. 38, 138.

274 *Спасский С.Д.* Маяковский и его спутники. Л., 1940. С. 95—96.

275 *Ходасевич В.М.* Портреты словами. М., 1987. С. 116.

276 <Объявление> // Наше время. 1918. № 30. 19 (6) февраля. С. 4; Там же. № 32. 21 (8) февраля. С. 4; Там же. № 34. 23 (10) февраля. С. 4; Там же. № 36. 27 (14) февраля. С. 4; и др.

277 *Меч Р. <Р.А. Менделевич>.* «Кафе поэтов» // Московский листок. 1917. № 273. 16 декабря. С. 2.

278 Письма Маяковского к Л.Ю. Брик // Литературное наследство. Т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958. С. 102.

279 <Объявление> // Русские ведомости. 1917. № 275. 24 декабря. С. 1.

280 *Маяковская О.В.* Из писем // Вопросы литературы. 1987. № 1. С. 171.

281 Письма Маяковского к Л.Ю. Брик // Литературное наследство. Т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958. С. 106.

282 С. Спасский вспоминал, в частности, что Маяковский иногда заставлял публику петь хором: «Ешь ананасов, рябчиков жуй, день твой последний приходит, буржуй» (*Спасский С.Д.* Маяковский и его спутники. Л., 1940. С. 112). Об этом же вспоминал В. Каменский (*Каменский В.* Жизнь с Маяковским. М., 1940. С. 196).

283 Спекуляторы от поэзии // Мысль. 1918. № 3. 15 января. С. 3.

284 *Спасский С.Д.* Маяковский и его спутники. Л., 1940. С. 97.

285 Письма Маяковского к Л.Ю. Брик // Литературное наследство. Т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958. С. 105.

286 Хроника поэтической жизни // Мысль. 1918. № 3. 15 января. С. 3.

287 <Объявление> // Наше время. 1918. № 35. 25 (12) февраля. С. 4; Там же. № 40. 7 марта. С. 4.

288 *Олег.* Кафе сегодня // Новый путь. 1918. № 4. 9 марта. С. 4.

289 <Объявление> // Наше время. 1918. № 39. 2 марта. С. 4.

290 <Объявление> // Наше время. 1918. № 38. 1 марта. С. 4; <Объявление> // Новый путь. 1918. № 2. 3 марта. С. 4.

291 *Спасский С.Д.* Маяковский и его спутники. Л., 1940. С. 105—106.

291а Color and rhyme. 1965/1966. № 60. С. 113.

292 Якобсон-будетлянин: Сборник материалов. Стокгольм, 1992. С. 38.

293 *Маяковский, Каменский, Бурлюк.* Декрет № 1 о демократизации искусств (заборная литература и площадная живопись) // Газета футуристов. 1918. № 1. С. 1; *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 12. М.. 1959. С. 443—444.

294 *Маяковский В.* Открытое письмо рабочим // Газета футуристов. 1918. № 1. С. 1; *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959. С. 8—9.

295 Через три года про эти картины еще упоминали критики: «На одном из домов Кузнецкого моста до сих пор висят две картины Д. Бурлюка» (Вестник театра. 1921. № 91—92. 15 июня. С. 4). Дальнейшая судьба их неизвестна.

296 *Кушнер Б.* Рукопожатие // Наш путь. 1918. № 2. Май. С. 185—186.

297 *А.Ш. <А.П. Шполянский>.* «Воробейчики» // Московский вечерний час. 1918. № 6. 18 (5) марта. С. 3.

298 Кукушка хвалит петуха // Вечерняя жизнь. 1918. № 3. 25 (12) марта. С. 4.

299 *Баян Пламень.* Письмо к товарищам футуристам // Анархия. 1918. № 27. 26 марта. С. 4.

300 *Малевич К.* Ответ // Анархия. 1918. № 29. 28 марта. С. 4.

301 *Татлин.* Отвечаю на «Письмо к футуристам» // Анархия. 1918. № 30. 29 марта. С. 4.

302 *Моргунов А.* К черту! // Анархия. 1918. № 30. 29 марта. С. 4.

303 *Малевич К.* К новой грани // Анархия. 1918. № 31. 30 марта. С. 4.

304 Здесь А. Родченко проводит аналогию с Брестским миром, подписанным Л. Троцким.

305 *Родченко.* Газете футуристов // Анархия. 1918. № 31. 30 марта. С. 4.

306 *Малевич К.* Государственникам от искусства // Анархия. 1918. № 53. 4 мая. С. 4.

307 Анархия. 1918. № 54. 9 мая. С. 4.

308 *Моргунов А.* Злорадствуют // Анархия. 1918. № 35. 4 апреля. С. 4.

309 *Клюн И.* Ату его! (О травле футуристов) // Анархия. 1918. № 39. 9 апреля. С. 4.

310 Сарт, сарты (*унизит.*) — узбек.

311 *Пестич И.* По садам литературной Москвы // Новости дня. 1918. № 22. 20 (7) апреля. С. 4.

312 В ателье «Нептун» // Кино-газета. 1918. № 14. Март. С. 5.

313 *Спасский С.* Маяковский и его спутники. Л., 1940. С. 125—127.

314 В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 640—641.

315 *Гринкруг Л.А.* «Не для денег родившийся» // Там же. С. 178—182.

316 *Спасский С.* Маяковский и его спутники. Л., 1940. С. 117.

[317] *Каменский В.* Путь энтузиаста. Пермь, 1968. С. 211—212.

[318] Блестящая карьера // Вечерняя жизнь. 1918. № 11. 3 апреля (21 марта). С. 4.

[319] *Прокофьев С.С.* По окончании консерватории (из автобиографии) // Советская музыка. 1946. № 4. С. 36.

[320] Во время боя с анархистами с угла Настасьинского пер. и Тверской ул. 6-дюймовой пушкой обстреливали занятый анархистами Купеческий клуб. В «Кафе поэтов» от сотрясения воздуха были выбиты все стекла (В «Утре России» и «Анархии» // Новости дня. 1918. № 15. 12 апреля (30 марта). С. 1).

[321] К этому времени в Петрограде уже была образована Коллегия по делам искусства во главе с левыми деятелями искусств. В начале апреля 1918 г. из Петрограда в Москву приехали А.В. Луначарский, Н. Альтман, А. Лурье, Н. Пунин и началась работа по организации московской Коллегии по делам искусства. Без сомнения, контакты Маяковского с Луначарским, происходившие в это время, имели целью наладить взаимоотношения деятелей искусства с государственной властью. Незадолго до указанного вечера Луначарский с Маяковским посетил вечер «московских поэтесс» (7 апреля 1918) в кафе «Музыкальная табакерка» (Литературный день // Вечерняя жизнь. 1918. № 15. 8 апреля (26 марта). С. 4). По-видимому, посещение Луначарским «Кафе поэтов» в этот вечер было спланировано заранее.

[322] *Трам.* А.В. Луначарский в «Кафе Поэтов» // Фигаро. 1918. № 2. 15 (2) апреля. С. 2.

[323] Жизнь и творчество русской молодежи. 1918. № 12. 1 декабря. С. 2.

[324] Памятник был изготовлен скульптором В.А. Ватагиным.

[325] Позорище на Театральной площади // Воскресные новости. 1918. № 5. 21 (8) апреля. С. 2. См. также: Театральный день // Театр. 1918. № 2097. 3 (16) — 4 (17) апреля. С. 6.

[326] *Спасский С.* Маяковский и его спутники. Л., 1940. С. 139. См. также: *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 18—19.

[327] *Гольцшмидт В.* Послания Владимира с пути к истине. Петропавловск-на-Камчатке, 1919.

[328] Б. Янгфельдт, комментируя воспоминания Р. Якобсона, связывает «мгновенный отъезд Бурлюка из Москвы после налета Чека на анархистов в апреле 1918» со службой его братьев в Белой армии (*Янгфельдт Б.* Комментарии // Якобсон-будетлянин: Сборник материалов. Стокгольм, 1992. С. 139). Между тем поводов для отъезда из Москвы у Д. Бурлюка было достаточно и без того, чтобы привлекать сюда еще его братьев, которые к тому же в апреле 1918 г. ни в какой Белой армии не служили: В. Бурлюк уже погиб в Салониках, а Н. Бурлюк демобилизовался и служил уездным представителем Министерства земледелия Молдавской республики. Во-первых, Д. Бурлюк, согласно Р. Якобсону, жил в доме анархистов и после ликвидации анархистских особняков должен был остаться без жилья, точно так же, как В. Каменский и В. Гольцшмидт, ходатайствовавшие 16 апреля 1918 г. «о предоставлении им помещения для ассоциации футуристов, ввиду того, что они были выселены из занятого ими помещения в Петергофе <ресторан «Новый Петергоф». — *А.К.*>. Футуристам в отводе помещения отказано» (Футуристы и жилищный совет // Раннее утро. 1918. № 66. 17 (4) апреля. С. 3). Кроме того, после закрытия кафе Бурлюк лишился заработка. Потеря жилья и работы — вполне достаточные причины для отъезда к семье.

[329] Подробнее см.: Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. М., 1971. С. 101, 128; *Комарденков В.* Дни минувшие. М., 1972. С. 45—46; Георгий Якулов. 1884—1928. М., 1979. Ил. 120, 121, с. 13—14, 192; *Ходасевич В.* Портреты словами. М., 1987. С. 117—119; *Родченко А.М.* Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., 1982. С. 7—8, ил. 3—5; *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Как жил Есенин. Челябинск, 1992. С. 202, 207; *Владимир Татлин.* Ретроспектива. Köln, 1994. С. 388.

[330] Кафе «Питтореск» // Мысль. 1918. № 6. 12 (25) февраля. С. 2.

[331] *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 145.

[332] Р. Якобсон отсутствовал на вечере, так как вынужден был скрываться, опасаясь ареста из-за членства в кадетской партии (См.: Якобсон-будетлянин. Сборник материалов. Стокгольм, 1992. С. 135, 138). Вместо него переводы стихов «Облако в штанах» и «Наш марш» на французский читал П. Богатырев, а немецкие и старославянские переводы — В. Нейштадт.

[333] Имеется в виду один из создателей славянской азбуки.

[334] Р. Якобсон впоследствии писал, что Нейштадт напечатал перевод «с ошибками, совершенно перепутав текст» (Якобсон-будетлянин: Сборник материалов. Стокгольм, 1992. С. 39). Текст перевода Якобсона см. там же, с. 126.

[335] *Нейштадт В.* Из воспоминаний о Маяковском // 30 дней. 1940. № 9—10. С. 102—105.

[336] Хроника поэтической жизни // Мысль. 1918. № 3. 15 января. С. 3; «Зеленое яблоко». Кружок молодых поэтов — не футуристов // Мысль. 1918. № 4. 20 января. С. 2.

[337] Молодой театр // Мысль. 1918. № 5. 28 января. С. 2.

[338] Хроника литературной жизни // Мысль. 1918. № 6. 12 (25) февраля. С. 2; <Объявление> // Наше время. 1918. № 35. 25 (12) февраля. С. 1.

[339] *В.И.* Вечер поэтов // Мысль. 1918. № 7. 19 февраля (4 марта). С. 2.

[340] *Б-в.* Вечер поэтов // Наше время. 1918. № 41. 8 марта (23 февраля). С. 3.

[341] Там же.

[342] «Живые альманахи» // Московский вечерний час. 1918. № 6. 18 (5) марта. С. 4.

[343] «Табакерка» // Эпоха. 1918. № 39. 19 (6) марта. С 2.

[344] Хроника // Эпоха. 1918. № 37. 16 (3) марта. С. 2.

[345] *Ю.С. <Ю. Соболев>*. «Живые альманахи» // Рампа и жизнь. 1918. № 11—12. С. 9.

[346] В часы досуга // Вечерняя жизнь. 1918. № 4. 26 (13) марта. С. 3.

[347] «Вечер эротики» // Вечерняя жизнь. 1918. № 9. 1 апреля (19 марта). С. 4.

[348] *Высоцкий В.* Вечер эротики // Новости дня. 1918. № 7. 3 апреля (21 марта). С. 4.

[349] См. также статью: *Шершеневич В.* Эротика // Раннее утро. 1918. № 92. 23 (10) мая. С. 4.

[350] *Сол<ян>ин С.* Вечер эротики. Вместо отчета // Вечерняя жизнь. 1918. № 11 3 апреля (21 марта). С. 2. См. также: *С.* На «вечере эротики» // Наше время. 1918. № 62. 3 апреля (21 марта). С. 3; *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 459—460.

[351] «Пляска на канате» // Новости дня. 1918. № 7. 3 апреля (21 марта). С. 4; Сегодня // Новости дня. 1918. № 8. 4 апреля (22 марта). С. 4.

[352] Сегодня // Новости дня. 1918. № 12. 9 апреля (27 марта). С. 4.

[353] Сегодня // Новости дня. 1818. № 13. 10 апреля (28 марта). С. 4.

[354] Вечер «импровизаций» // Вечерние вести. 1918. № 15. 11 апреля (29 марта). С. 2.

[355] *Джонсон И.* «Живые альманахи» // Вечерняя жизнь. 1918. № 28. 23 (10) апреля. С. 3.

[356] «Тройка пик» и новоселье «Музыкальной табакерки» // Новости сезона. 1918. № 3485. 10 (23) апреля —12 (25) апреля. С. 3—4. Несколько иная версия приведена в воспоминаниях В. Шершеневича «Великолепный очевидец» (Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 546—549).

[357] Уход поэтов из «Музыкальной табакерки» // Новости дня. 1918. № 19. 17 (4) апреля. С. 2.

[358] «Живые альманахи» // Раннее утро. 1918. № 72. 25 (12) апреля. С. 4.

[359] Сегодня // Новости дня. 1918. № 25. 24 (11) апреля. С. 4.

[360] Сегодня // Новости дня. 1918. № 26. 25 (12) апреля. С. 4.

[361] Сегодня // Новости дня. 1918. № 27. 26 (13) апреля. С. 4.

[362] Сегодня в театрах // Вперед! 1918. № 75 (321). 30 (17) апреля. С. 4; «Живые альманахи» // Наше время. 1918. № 82. 26 (13) апреля. С. 4.

[363] «Живые альманахи» // Жизнь. 1918. № 7. 30 (17) апреля. С. 3.

[364] Один из журналистов, говоря о «Музыкальной табакерке» и других кафе, резюмировал: «Большинство поэтов — не умеют читать» (Стихи и кафе // Воскресные новости. 1918. № 4. 1 (14) апреля. С. 2).

[365] Судя по воспоминаниям современников, каких-либо серьезных проблем с голосом в дальнейшем у В. Шершеневича не было.

[366] *Красный.* В подземелье «Живых Альманахов» // Наше время. 1918. № 90. 10 мая. С. 3.

[367] Петровский театр // Раннее утро. 1918. № 88. 18 (5) мая. С. 4.

[368] Табакерка // Четвертый час. 1918. № 12. 12 июня (30 мая). С. 4.

[369] «Венок искусств» // Вечерняя жизнь. 1918. № 36. 3 мая (20 апреля). С. 3.

[370] *Р-ий Н.* «Венок искусств» // Раннее утро.1918. № 80. 9 мая. С. 4. См. также: «Венок искусств» // Вечерние вести. 1918. № 34. 8 мая (25 апреля). С. 2; «Венок искусств» // Новости сезона. 1918. № 3488. 27—28 апреля (10—11 мая). С. 5.

[371] «Венок искусств» // Жизнь. 1918. № 11. 9 мая (26 апреля). С. 3.

[372] «Венок искусств» // Наше время. 1918. № 96. 17 (4) мая. С. 4.

[373] «Венок искусств» // Четвертый час. 1918. № 1. 24 (11) мая. С. 3.

[374] Литературная кофейня // Вечерняя жизнь. 1918. № 12. 4 апреля (22 марта). С. 4. См. также: «Трилистник» (В кафе «Элит») // Новости дня. 1918. № 10. 6 апреля (24 марта). С. 4.

[375] Театры и зрелища // Жизнь. 1918. № 13. 11 мая (28 апреля). С. 4.

[376] Театры и зрелища // Жизнь. 1918. № 14. 12 мая (29 апреля). С. 4.

[377] «Трилистник» // Новости дня. 1918. № 17. 15 (2) апреля. С. 4. В книге В. Катаняна «Маяковский. Хроника жизни и деятельности» (М., 1985) это выступление Маяковского не зафиксировано.

[378] Хроника // Известия ВЦИК. 1918. № 210 (474). 27 сентября. С. 5; «Дом поэзии и художества» // Театральный курьер. 1918. № 8. 26 сентября. С. 2.

[379] *Мимоза.* Футуристические антрепренеры // Театр. 1918. № 2125. 6—8—9 октября. С. 3.

[380] Согласно различным отчетам, вечера состоялись 2 и 3 октября 1918 г. по одной и той же программе. Возможно, однако, что это был один и тот же вечер (2 октября 1918), который в результате журналистской неточности (в указании даты) превратился в два. Предварительные анонсы найдены лишь о вечере 2 октября 1918 г.

[381] Литературная хроника // Мир. 1918. № 46. 29 сентября. С. 3.

[382] *Архелай.* По платью встречают (Лекция о «Сукином сыне») // Мир. 1918. № 50. 4 октября. С. 4.

[383] Очевидно, имеется в виду кабаре «Дом поэзии и художества».

[384] См. статью: *Шершеневич В.* Декорации или электричество // Театральный курьер. 1918. № 4. 20 сентября. С. 3.

[385] *З-т Ф.* «Оркестрион великолепного отчаяния» (Вечер футуристов 3 октября) // Театральный курьер. 1918. № 15. 4 октября. С. 4.

[386] Кафе и поэты // Театральный курьер. 1918. № 16. 5 октября. С. 3.

[387] См.: *Мимоза.* Футуристические антрепренеры // Театр. 1918. № 2125. 6—8—9 октября. С. 4—5; *Брик О.М., Маяковский В.* «Летучий театр» // Искусство коммуны. 1918. № 3. 22 декабря. С. 3.

[388] К октябрьскому торжеству // Театральный курьер. 1918. № 15. 4 октября. С. 4.

[389] <Объявление> // Театральный курьер. 1918. № 15. 4 октября. С. 2, 4.

[390] *Соболев Ю.* «Стенька Разин» // Театральный курьер. 1918. № 19. 9 октября. С. 4—5.

[391] «Стенька Разин» // Театр. 1918. № 2125. 6—8—9 октября. С. 4.

[392] Пьеса Маяковского // Театральный курьер. 1918. № 23—24. 13—14 октября. С. 4.

[393] <Объявление> // Театральный курьер. 1918. № 39. 31 октября. С. 1, 2; <Объявление> // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1918. № 86. 30 октября. С. 4.

[394] «Вечера революционной поэзии» // Театральный курьер. 1918. № 37. 29 октября. С. 2.

[395] <Объявление> // Театральный курьер. 1918. № 39. 31 октября. С. 1.

[396] *Бинокль.* У подмостков // Театральный курьер. 1918. № 26. 17 октября. С. 4.

[397] Союз поэтов // Театральный курьер. 1918. № 36. 28 октября. С. 4.

[398] «Эстрада» Союза поэтов // Коммунар. 1918. № 30. 14 ноября. С. 4. В другой заметке этого времени сообщалось: «В настоящее время в члены союза записалось до 150 поэтов с В.В. Маяковским, Андреем Белым, Р. Ивневым, В. Каменским и Д. Бурлюком во главе» (Союз поэтов // Воля труда. 1918. № 51. 15 ноября. С. 4). Упоминание Д. Бурлюка, с апреля 1918 года отсутствовавшего в Москве, заставляет предполагать у организаторов достаточно свободное обращение с именами поэтов, значившихся в членах ВСП.

[399] Союз поэтов // Коммунар. 1918. № 32. 16 ноября. С. 4. Р. Ивнев работал в это время секретарем Наркомпроса.

[400] Театральный день // Театральный курьер. 1918. № 47. 19—20—21 ноября. С. 3.

[401] Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 232. См. также: *Косолапов П.* Как был создан Всероссийский союз поэтов // Литературная Россия. 1967. № 11. 10 марта. С. 15.

[402] *Родя.* Арабески // Театр. 1918. № 2131. 17—19—20 ноября. С. 5.

[403] Профессиональный союз поэтов // Коммунар. 1918. № 50. 7 декабря. С. 4.

[404] Театральный день // Театр. 1918. № 2131. 17—19—20 ноября. С. 5.

[405] *Комарденков В.* Дни минувшие. М., 1972. С. 65—66.

[406] *Грузинов И.* Маяковский и литературная Москва // Встречи с прошлым. Вып. 3. М., 1978. С. 180—182; То же // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 660—662.

[407] Хроника // Известия ВЦИК. 1918. № 278. 19 декабря. С. 4; Театр и искусство // Коммунар. 1918. № 60. 19 декабря. С. 4.

[408] Хроника // Известия ВЦИК. 1918. № 278. 19 декабря. С. 4; Театр и искусство // Коммунар. 1918. № 62. 21 декабря. С. 4.

[409] Театр и искусство // Коммунар. 1918. № 64. 24 декабря. С. 4.

[410] *Лаз. Берн.* «Эстрада» (Союз поэтов) // Правда. 1919. № 11. 17 января. С. 3.

[411] Вечер поэтов // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 157. 29 января. С. 3.

[412] Лекции, концерты, митинги // Правда. 1919. № 75. 6 апреля. С. 4.

[413] *Белоусов В.* Сергей Есенин. Литературная хроника. Ч. 1. М., 1969. С. 151.

[414] Там же. С. 152.

[415] Всероссийский союз поэтов // Известия ВЦИК. 1919. № 75. 6 апреля. С. 4.

[416] В. Шершеневич вспоминал, что под стихи танцевал Борис Плетнев: «Ритм стихов разнообразнее ритма музыки, а замена мелодии смысловым словом открывала совершенно новые возможности. Выступления “словопластики” понравились зрителю, и мы довольно долго их практиковали» (*Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 614).

[417] Всероссийский Союз Поэтов // Грядущая культура. Тамбов, 1919. № 6—7. Апрель—май. С. 26.

[418] Профессиональный союз поэтов // Коммунар. 1918. № 50. 7 декабря. С. 4.

[419] Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 232.

[420] О названии этого изд-ва см.: *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 556—557.

[421] *Василевский Л.* Кафе снобов // Вестник литературы. 1919. № 7. С. 16.

[422] Литературные кружки и общества // Вестник театра. 1919. № 37. С. 15. См. также: *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 607.

[423] «Молодая Россия» // Вестник театра. 1919. № 39. 28 октября —2 ноября. С. 14—15.

[424] Литературная неделя // Вестник театра. 1919. № 41. 11—16 ноября. С. 16.

[425] Литературная неделя // Вестник театра. 1919. № 43. 25—30 ноября. С. 14—15.

[426] Литературная неделя // Вестник театра. 1920. № 51. 5—9 февраля. С. 8.

[427] Литературная неделя // Вестник театра. 1920. № 54. 24—29 февраля. С. 15.

[428] Москва (Хроника литературной жизни) // Жизнь искусства. 1921. № 694—695—696. 16—18 марта. С. 1. В группу входили также Н. Вольпин, З. Хацревин, В. Зильбер (Каверин). (*Вольпин Н.* Свидание с другом // Как жил Есенин. Мемуарная проза. Челябинск, 1992. С. 231).

[429] Литературная неделя // Вестник театра. 1919. № 46. 16—21 декабря. С. 15.

[430] Литературная неделя // Вестник театра. 1920. № 48. 13—19 января. С. 15.

[431] Литературная неделя // Вестник театра. 1919. № 47. 23—28 декабря. С. 15.

[432] Литературная неделя // Вестник театра. 1920. № 51. 5—9 февраля. С. 8.

[433] Литературная неделя // Вестник театра. 1920. № 52. 10—15 февраля. С. 15; Литературная хроника Москвы // Жизнь искусства. 1920. № 401—402. 19 марта. С. 3.

[434] Литературная неделя // Вестник театра. 1920. № 54. 24—29 февраля. С. 15.

[435] Литературная неделя // Вестник театра. 1920. № 55. 2—7 марта. С. 15.

[436] В мемуарах М. Ройзмана «Все, что помню о Есенине» (М., 1973. С. 85—87) обстоятельства и мотивировка конфликта описаны с явным нарушением хронологии. См. также: *Каверин В.* Здравствуй, брат. Писать очень трудно. М., 1965. С. 183; *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 585.

[437] В воспоминаниях В. Шершеневича приводятся сведения об упорном отрицании Есениным некоторых источников своих поэтических образов, в том числе приводится свидетельство А. Кусикова, что «Есенин, который, как он сам утверждал, ничего не понимал по-немецки, подолгу просиживал за немецким томиком Гейне» (*Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 571).

[438] *Вольпин Н.* Свидание с другом // Как жил Есенин. Мемуарная проза. Челябинск, 1992. С. 247—248.

[439] *Гранин А.* В Москве. Два вечера. 1. В кафе поэтов // Красная газета. 1920. № 107. 18 мая. С. 3.

[440] Союз поэтов // Известия ВЦИК. 1920. № 113. 27 мая. С. 2. По воспоминаниям Н. Вольпин, приговор был иной: «Есенину запретили на месяц показываться в СОПО, что, впрочем, практически не распространялось на второй зал, и Сергей по-прежнему приходил сюда обедать» (*Вольпин Н.* Свидание с другом // Как жил Есенин. Мемуарная проза. Челябинск, 1992. С. 249).

[441] Союз поэтов // Известия ВЦИК. 1920. № 113. 27 мая. С. 2. Перевыборы президиума и повторное привлечение к работе В. Брюсова, по-видимому, были связаны с «беспорядками и неурядицами» в Союзе поэтов (*Грузинов И.* Маяковский и литературная Москва // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 674), вызванными развалом работы столовой ВСП после убийства заведующего хозяйственной частью кафе (см.: *Ройзман М.Д.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 77; *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 608—610). М. Ройзман ошибочно относил этот эпизод к первому избранию Брюсова председателем ВСП (т.е. к рубежу 1918/1919 гг.), но вос-

поминания В. Шершеневича позволяют скорректировать хронологическую путаницу этого мемуариста.

442 Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 241.

443 Концерты, лекции и пр. // Известия ВЦИК. 1920. № 116. 30 мая. С. 2.

444 Там же.

445 Концерты, лекции и пр. // Известия ВЦИК. 1920. № 123. 9 июня. С. 2.

446 Концерты, лекции и пр. // Известия ВЦИК. 1920. № 124. 10 июня. С. 2.

447 Концерты, лекции и пр. // Известия ВЦИК. 1920. № 125. 11 июня. С. 2. По-видимому, об этом вечере позднее вспоминала Н. Вольпин (*Вольпин Н.* Свидание с другом // Как жил Есенин. Мемуарная проза. Челябинск, 1992. С. 238—239).

448 Концерты, лекции и пр. // Известия ВЦИК. 1920. № 126. 12 июня. С. 2.

449 Там же.

450 Союз поэтов // Известия ВЦИК. 1920. № 128. 15 июня. С. 2.

451 Союз поэтов // Известия ВЦИК. 1920. № 129. 16 июня. С. 2.

452 Лекции, концерты и проч. // Известия ВЦИК. 1920. № 137. 25 июня. С. 2.

453 Союз поэтов // Известия ВЦИК. 1920. № 142. 1 июля. С. 2.

454 Извещения // Известия ВЦИК. 1920. № 148. 8 июля. С. 2.

455 Извещения // Известия ВЦИК. 1920. № 150. 10 июля. С. 2.

456 Извещения // Известия ВЦИК. 1920. № 151. 11 июля. С. 2.

457 Клуб поэтов // Известия ВЦИК. 1920. № 169. 3 августа. С. 2.

458 «Аквариум» // Известия ВЦИК. 1920. № 175. 10 августа. С. 2.

459 «Аквариум» // Известия ВЦИК. 1920. № 181. 17 августа. С. 2.

460 «Аквариум» // Известия ВЦИК. 1920. № 186. 24 августа. С. 2.

461 *Гем.* Последнее // Коммунистический труд. 1920. № 159. 1 октября. С. 4.

462 В клубе поэтов // Известия ВЦИК. 1920. № 221. 5 октября. С. 4.

463 В клубе поэтов // Известия ВЦИК. 1920. № 226. 10 октября. С. 2.

464 Извещения // Известия ВЦИК. 1920. № 233. 19 октября. С. 4. Строго говоря, в анонсе употреблен термин «кнематики». Однако, по-видимому, это опечатка, поскольку в ряде статей В. Брюсова (см., например: *Брюсов В.* Смысл современной поэзии // Художественное слово. 1920. № 2. С. 44) упоминается малозначительная группа московских поэтов «ктематики», что в переводе с греческого означает «помещики», «землевладельцы», «собственники». Учитывая склонность Брюсова к мистификациям, а также тот факт, что информация о «ктематиках» исходила исключительно от Брюсова, выскажем сомнение в реальном существовании этой группы.

465 Дата проведения вечера устанавливается по дневниковой записи В. Степановой (20 сентября 1920): «Была я сегодня на огромном вечере поэзии» (*Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 137).

466 Литературная жизнь в Москве // Художественное слово. 1920. № 2. С. 72.

467 *Розанов И.Н.* Воспоминания о Сергее Есенине // В Политехническом «Вечер новой поэзии». М., 1987. С. 377.

468 *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 182.

469 *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 461—462. См. также: *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 82—83; *Арго А.М.* Своими глазами. М., 1965. С. 101—102.

470 *Розанов И.Н.* Воспоминания о Сергее Есенине // В Политехническом «Вечер новой поэзии». М., 1987. С. 377—378; С.А. Есенин в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1986.

471 Обе рецензии С. Буданцева опубликованы в журнале «Художественное слово» (1920. № 2).

472 Первый номер устного журнала // Известия ВЦИК. 1920. № 242. 29 октября. С. 2.

473 Искусство и культура // Известия ВЦИК. 1920. № 270. 1 декабря. С. 4.

[474] Современная литература // Коммунистический труд. 1920. № 150. 21 сентября. С. 2.

[475] <Афиша> // Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 805.

[476] Литературный отдел Наркомпроса // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 423. 19 декабря. С. 3.

[477] Литературно-художественная вечеринка // Коммунистический труд. 1920. № 96. 16 июля. С. 4; В ЛИТО // Коммунистический труд. 1920. № 98. 18 июля. С. 4.

[478] Лито Наркомпроса // Коммунистический труд. 1920. № 102. 23 июля. С. 4; Литературно-художественная вечеринка в ЛИТО // Коммунистический труд. 1920. № 108. 31 июля. С. 4.

[479] В Лито // Коммунистический труд. 1920. № 107. 30 июля. С. 4.

[480] В Лито // Коммунистический труд. 1920. № 124. 19 августа. С. 4.

[481] Лито // Коммунистический труд. 1920. № 135. 3 сентября. С. 4.

[482] Вечеринка Лито // Коммунистический труд. 1920. № 165. 8 октября. С. 4.

[483] Вечеринка Лито // Коммунистический труд. 1920. № 183. 29 октября. С. 4

[484] В ЛИТО // Коммунистический труд. 1920. № 189. 5 ноября. С. 3. См. также: Художественное слово. 1920. № 2. С. 72.

[485] Лито // Коммунистический труд. 1920. № 195. 12 ноября. С. 4.

[486] Лекции, концерты и митинги // Правда. 1920. № 238. 24 октября. С. 2; Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1920. № 238. 24 октября. С. 2.

[487] Лекции, концерты и митинги // Правда. 1920. № 244. 31 октября. С. 2; Лекции, концерты и митинги // Правда. 1920. № 256. 14 ноября. С. 4; Извещения // Известия ВЦИК. 1920. № 243. 30 октября. С. 2; Извещения // Известия ВЦИК. 1920. № 255. 13 ноября. С. 2.

[488] См. также: Особняк на Поварской (Из истории Московского Дворца Искусств). Сообщение А.Л. Евстигнеевой // Встречи с прошлым. Вып. 8. М., 1996. С. 116—140.

[489] Диспут во «Дворце Искусств» // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 183. 28 февраля. С. 4.

[490] Митинг искусств // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 205. 29 марта. С. 2; Митинг искусств // Там же. № 206. 31 марта. С. 3.

[491] Дворец Искусств // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 231. 3 мая. С. 4.

[492] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1919. № 155. 17 июля. С. 4.

[493] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1919. № 173. 7 августа. С. 4.

[494] Театры // Известия ВЦИК. 1919. № 197. 6 сентября. С. 2.

[495] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1919. № 227. 11 октября. С. 2.

[496] Извещения // Известия ВЦИК. 1920. № 12. 18 января. С. 4.

[497] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 116. 30 мая. С. 2.

[498] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 117. 2 июня. С. 2.

[499] Концерты, лекции и пр. // Известия ВЦИК. 1920. № 120. 5 июня. С. 2.

[500] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 125. 11 июня. С. 2.

[501] Лекции, концерты // Известия ВЦИК. 1920. № 133. 20 июня. С. 2.

[502] Лекции, концерты и проч. // Известия ВЦИК. 1920. № 137. 25 июня. С. 2.

[503] Лекции, концерты и пр. // Известия ВЦИК. 1920. № 138. 26 июня. С. 2.

[504] Лекции, концерты и пр. // Известия ВЦИК. 1920. № 139. 27 июня. С. 2.

[505] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 144. 3 июля. С. 2.

[506] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 147. 7 июля. С. 2.

[507] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 151. 11 июля. С. 2.

[508] Извещения // Известия ВЦИК. 1920. № 148. 8 июля. С. 2.

[509] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 180. 15 августа. С. 2.

[510] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 198. 8 сентября. С. 2.

[511] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 207. 18 сентября. С. 2.
[512] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 209. 21 сентября. С. 2.
[513] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 213. 25 сентября. С. 2.
[514] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 216. 29 сентября. С. 2.
[515] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 229. 13 октября. С. 2.
[516] Извещения // Известия ВЦИК. 1920. № 231. 16 октября. С. 2.
[517] Извещения // Известия ВЦИК. 1920. № 233. 19 октября. С. 4.
[518] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1920. № 234. 20 октября. С. 2; Извещения // Известия ВЦИК. 1920. № 235. 21 октября. С. 2.
[519] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 245. 2 ноября. С. 4.
[520] Во дворце искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 258. 17 ноября. С. 2.
[521] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1920. № 284. 17 декабря. С. 2.
[522] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1920. № 286. 19 декабря. С. 2.
[523] Извещения // Известия ВЦИК. 1921. № 15. 25 января. С. 4
[524] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1919. № 177. 12 августа. С. 2.
[525] Закрытие «Дворца искусств» // Коммунистический труд. 1921. № 275. 20 февраля. С. 2.
[526] Открытие «Дома Печати» // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 483. 4 марта. С. 4; Дом Печати // Известия ВЦИК. 1920. № 49. 4 марта. С. 2.
[527] Дом Печати // Известия ВЦИК. 1920. № 53. 9 марта. С. 2.
[528] Дом Печати // Известия ВЦИК. 1920. № 111. 25 мая. С. 2.
[529] Дом Печати // Известия ВЦИК. 1920. № 119. 4 июня. С. 2.
[530] Дом Печати // Известия ВЦИК. 1920. № 231. 16 октября. С. 2.
[531] Дом Печати // Известия ВЦИК. 1920. № 240. 27 октября. С. 2.
[532] Искусство и культура // Известия ВЦИК. 1920. № 284. 17 декабря. С. 2.
[533] Литературные среды в Доме Печати // Коммунистический труд. 1921. № 243. 12 января. С. 3.
[534] Хроника // Правда. 1921. № 12. 19 января. С. 3; Вторая литературная среда в Доме Печати // Известия ВЦИК. 1921. № 12. 19 января. С. 4.
[535] 3-я литературная среда // Известия ВЦИК. 1921. № 16. 26 января. С. 4.
[536] 4-я литературная среда // Известия ВЦИК. 1921. № 22. 2 февраля. С. 4.
[537] Дом Печати // Коммунистический труд. 1921. № 265. 9 февраля. С. 2. Анонсировалось участие Арго, Н. Адуева, В. Бутягиной, О. Леонидова, А. Мареева, М. Ройзмана, В. Федорова, А. Чумаченко, М. Ямпольской, В. Ковалевского, М. Гальперина и Н. Кугушевой.
[538] Дом Печати // Известия ВЦИК. 1921. № 46. 2 марта. С. 2.
[539] Вечер поэта Пастернака // Известия ВЦИК. 1921. № 48. 4 марта. С. 2.
[540] Дом Печати // Известия ВЦИК. 1921. № 52. 9 марта. С. 2.
[541] Дом Печати // Известия ВЦИК. 1921. № 74. 6 апреля. С. 4.
[542] Дом Печати // Известия ВЦИК. 1921. № 79. 13 апреля. С. 2.
[543] Дом Печати // Известия ВЦИК. 1921. № 107. 19 мая. С. 2. О. Брик числился теперь лишь кандидатом в члены правления.
[544] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 107. 19 мая. С. 2. См. также: *Аксенов И.* К ликвидации футуризма // Печать и революция. 1921. Кн. 3. С. 82—98.
[545] Дом Печати // Известия ВЦИК. 1921. № 108. 20 мая. С. 2.
[546] Лекции, концерты, митинги // Правда. 1921. № 120. 3 июня. С. 2.
[547] Дом Печати // Известия ВЦИК. 1921. № 141. 1 июля. С. 2; Лекции, концерты, митинги // Правда. 1921. № 135. 24 июня. С. 2; Лекции, концерты, митинги // Правда. 1921. № 141. 1 июля. С. 2.
[548] Хроника // Известия ВЦИК. 1921. № 230. 14 октября. С. 2; Разные // Коммунистический труд. 1921. № 463. 14 октября. С. 4.
[549] Хроника // Известия ВЦИК. 1921. № 237. 22 октября. С. 2.
[550] Литературная неделя // Вестник театра. 1919. № 41. 11—16 ноября. С. 16.

[551] Литературная неделя // Вестник театра. 1920. № 52. 10—15 февраля. С. 15.
[552] Новая пьеса // Вестник театра. 1920. № 63. 4—9 мая. С. 15.
[553] Литературный особняк // Известия ВЦИК. 1920. № 154. 15 июля. С. 2.
[554] Литературный особняк // Известия ВЦИК. 1920. № 208. 19 сентября. С. 4.
[555] Литературный Особняк // Коммунистический труд. 1920. № 154. 25 сентября. С. 4; Литературный особняк // Известия ВЦИК. 1920. № 214. 26 сентября. С. 2.
[556] Литературный особняк // Известия ВЦИК. 1920. № 244. 31 октября. С. 2.
[557] Литературный особняк // Известия ВЦИК. 1921. № 14. 22 января. С. 4.
[558] Лекции, концерты, митинги // Правда. 1921. № 55. 12 марта. С. 4.
[559] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 68. 30 марта. С. 4.
[560] Разные // Коммунистический труд. 1921. № 394. 24 июля. С. 2.
[561] Разные // Известия ВЦИК. 1921. № 172. 6 августа. С. 2.
[562] Литературная неделя // Вестник театра. 1919. № 41. 11—16 ноября. С. 16.
[563] Лекции, концерты, митинги // Правда. 1920. № 242. 29 октября. С. 2.
[564] Лекции, концерты, митинги // Правда. 1920. № 247. 4 ноября. С. 2.
[565] Лекции, концерты, митинги // Правда. 1920. № 248. 5 ноября. С. 2; Разные // Известия ВЦИК. 1920. № 247. 4 ноября. С. 2.
[566] Разные // Известия ВЦИК. 1920. № 235. 21 октября. С. 2.
[567] Разные // Известия ВЦИК. 1920. № 253. 11 ноября. С. 2.
[568] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 264. 24 ноября. С. 2.
[569] Хроника выступлений этих групп приведена в посвященных им разделах настоящей главы.
[570] Сегодня в театрах // Коммунистический труд. 1921. № 240. 5 января. С. 4.
[571] Разные // Известия ВЦИК. 1921. № 23. 3 февраля. С. 4. См. кн.: *Штромберг М.* Аларис. Возмездие. Поэмы. Полтава, 1921.
[572] Лекции, концерты и митинги // Правда. 1921. № 56. 15 марта. С. 4.
[573] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 57. 16 марта. С. 4.
[574] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 58. 17 марта. С. 4.
[575] Разные // Известия ВЦИК. 1921. № 60. 20 марта. С. 4.
[576] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 62. 23 марта. С. 4.
[577] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 63. 24 марта. С. 4.
[578] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 66. 27 марта. С. 4.
[579] Там же.
[580] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 69. 31 марта. С. 4.
[581] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 70. 1 апреля. С. 4.
[582] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 76. 9 апреля. С. 4.
[583] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 78. 12 апреля. С. 4.
[584] Лекции, концерты, митинги // Правда. 1921. № 83. 17 апреля. С. 2.
[585] Концерты, лекции и митинги // Правда. 1921. № 207. 17 сентября. С. 2.
[586] Профессиональные извещения // Известия ВЦИК. 1921. № 76. 9 апреля. С. 4. Имеются также сведения о том, что в конце мая 1921 г. председателем Президиума ВСП являлся В.П. Федоров (*Дроздков В.А.* Дерзопоэт Василий Федоров // Федоров В. Мумии: 1921: Книга стихов. М., 2001. С. XI.
[587] В Москве // Летопись Дома Литераторов. 1922. № 8—9. 25 февраля. С. 12.
[588] Московский день // Театральная Москва. 1922. № 23. 17—22 января. С. 12—13.
[589] См. также: *Nilsson N. A.* The Russian imaginists. Stockholm, 1970; *Lavton A.* Vadim Shershenevich: From Futurism to Imaginism. Ann Arbor, 1981; Russian Imaginism. 1919—1924: Anthology / Comp. by V. Markov. V. 1, 2. Gissen, 1980; *Яжембиньска И.* Русский имажинизм как литературное явление: Дис. ... канд. филол. наук. ЛГУ, 1986; Поэты-имажинисты / Сост., подг. текста, биогр. заметки и примеч. Э.М. Шнейдермана. СПб., 1997; *Галушкин А.Ю., Поливанов К.М.* Имажинисты: лицом к лицу с НКВД // Литературное обозрение. 1996. № 5/6. С. 55—64.

[590] Стрелец. Сб. 1. Пг., 1915. С. 93.

[591] *Шершеневич В.* Зеленая улица. М., 1916. С. 7, 33. См. также: Статья В.Г. Шершеневича «Пунктир футуризма» и предыстория возникновения имажинизма / Публ. В.А. Дроздкова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1994 год. СПб., 1998. С. 163—174.

[592] Опубликована под псевдонимом Г. Гаер в альманахе «Без муз» (Н. Новгород, 1918).

[593] *Шершеневич В.* Сегодня и завтра русского футуризма // Жизнь. 1918. № 58. 5 июля. С. 4.

[594] Книжные новости // Театральный курьер. 1918. № 5. 21 сентября. С. 4. См. также: Литературная хроника // Мир. 1918. № 46. 29 сентября. С. 3.

[595] *Мариенгоф А.* Роман с друзьями // Октябрь. 1965. № 10. С. 103.

[596] *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 562.

[597] Декларация // Советская страна. 1919. № 3.10 февраля. С. 7—8.

[598] *Шершеневич В., Эрдман Б.* Имажинизм в живописи // Сирена. Воронеж, 1919. № 4/5. 30 января. Стб. 63—68.

[599] *Р.И. <Р. Ивнев>* // Советская страна. 1919. № 3. 10 февраля. С. 6.

[600] *Шершеневич В.* Поэма имажиниста // Советская страна. 1919. № 4. 17 февраля. С. 4.

[601] *Фриче В.* Литературное одичание // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 172. 15 февраля. С. 1.

[602] *Фриче В.* Лже-пролетарская поэзия // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 178. 22 февраля. С. 1. Следует отметить, что и другие современники придерживались аналогичного мнения. Так, Ип. Соколов утверждал: «Теперь каждый хранящий заветы футуризма должен сделаться имажинистом. Ибо футуризм наконец-то опять нашел самого себя в имажинизме» (*Соколов И.* Имажинизм // Огни. Воронеж, 1919. № 7. 7 апреля. С. 2). Н. Захаров-Мэнский также склонен был считать, что имажинисты — это «одна из групп футуризма» (*Захаров-Мэнский Н.* Московские поэты // Жизнь искусства. 1920. № 516. 29 июля. С. 1).

[603] *Фриче В.* Литературное одичание // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 172. 15 февраля. С. 1.

[604] *Ивнев Р.* Литературное одичание // Советская страна. 1919. № 4. 17 февраля. С. 3—4.

[605] От редакции // Советская страна. 1919. № 4. 17 февраля. С. 4.

[606] *Фриче В.* Лже-пролетарская поэзия // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 178. 22 февраля. С. 1. См. также: *Мариенгоф А.* Письмо в редакцию // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 181. 26 февраля. С. 4.

[607] *Меньшой А.* Оглушительное тявканье // Правда. 1919. № 55. 12 марта. С. 1—2.

[608] *Ивнев Р.* Письмо в редакцию // Известия ВЦИК. 1919. № 58. 16 марта. С. 4. Позднее Р. Ивнев утверждал, что выход из группы имажинистов был вызван его несогласием «со взглядами Мариенгофа и Шершеневича на творчество Маяковского» (Жизнь Есенина. Рассказывают современники. М., 1988. С. 225). Учитывая, что текст письма Р. Ивнева ни словом не упоминает о Маяковском, а говорит лишь о действиях группы имажинистов, будем считать позднейшую интерпретацию Ивнева малодостоверной.

[609] *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 80.

[610] Подробнее см.: в настоящем издании «Агитационно-пропагандистская, лекционная и литературно-издательская деятельность Отдела ИЗО Наркомпроса».

[611] Литературный поезд имени Луначарского // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 202. 26 марта. С. 3; То же // Известия ВЦИК. 1919. № 64. 25 марта. С. 4. См. также: Литературный поезд им. А.В. Луначарского // Советская страна. 1919. № 4. 17 февраля.

612 Предстоящие лекции в литературном поезде им. А.В. Луначарского // Известия Муромского совета рабочих и крестьянских депутатов. 1919. № 25. 6 марта. С. 3. «Митинги искусства» были распределены следующим образом: С. Есенин — «Тайна образов», Р. Ивнев — «Революционное творчество», Г. Колобов — «Преображение» (искусство на улице), А. Мариенгоф — «Горящие языки», В. Шершеневич — «В сумерках капиталистического города», Г. Якулов — «Живопись под абажуром неба» и др.

613 Имажинисты // Известия ВЦИК. 1919. № 67. 28 марта. С. 4; Хроника // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 208. 2 апреля. С. 4; *Белоусов В.Г.* Сергей Есенин. Литературная хроника. Ч. 1. М., 1969. С. 150.

614 <*К. Крайний.*> Имажинисты // Известия ВЦИК. 1919. № 75. 6 апреля. С. 4; См. также: *Крайний К.* Хроника художественной жизни // Вестник жизни. 1919. № 6—7. С. 83.

615 *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 87—88. Конечно, имажинизм был не столь прост, как объясняла для себя В. Степанова, и, кроме того, С. Есенин и Г. Якулов совсем не подходят под категорию «мальчуганы».

616 *Шершеневич В.* Искусство и государство // Жизнь и творчество русской молодежи. 1919. № 28—29. 13 апреля. С. 5.

617 Что касается А. Мариенгофа, то, вероятно, он уехал из Москвы сразу же после появления разгромной статьи А. Меньшого-Гая в «Правде», опасаясь возможных репрессий.

618 В воспоминаниях М. Ройзмана это событие ошибочно отнесено к маю 1920 года (*Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 53). Точная дата установлена по газетным откликам.

619 По воспоминаниям М. Ройзмана, было использовано эпатажное четверостишие С. Есенина:

Вот они толстые ляжки
Этой похабной стены
Здесь по ночам монашки
Снимали с Христа штаны.

620 *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 598—600.

621 Хулиганство или провокация? // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 253. 30 мая. С. 3.

622 В это время речь могла идти о сборниках «Явь» и «Автографы».

623 *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 601. М. Ройзман подтверждал: «никого из нас никуда не вызывали» (*Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 56).

624 *Стэк К.* Квалифицированное хулиганство // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 254. 31 мая. С. 2.

625 Лекции, концерты, митинги // Правда. 1919. № 120. 5 июня. С. 4.

626 Издательство имажинистов // Советская страна. 1919. № 3. 10 февраля. С. 8.

627 *Шершеневич В.* Искусство и советская власть // Труд и воля. 1919. № 3. 14 апреля. С. 2.

628 *Шершеневич В.* Пролетарское искусство // Труд и воля. 1919. № 4. 28 апреля. С. 3—4.

629 *И.В.* Митинг искусства // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 389. 10 ноября. С. 3—4.

630 Подробнее см.: *Дроздков В.А.* «Достались нам в удел года совсем плохие...» // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 120—126. Отсутствие в деле конкретных обвинений в политической деятельности Шершеневича на стороне анархистов косвенно подтверждает, что причиной ареста было именно его

выступление на митинге искусств, по оценке присутствовавших «направленное против советской власти». Информацию об аресте и освобождении см. также: Литературная неделя // Вестник театра. 1919. № 43. 25—30 ноября. С. 15; Литературная неделя // Вестник театра. 1919. № 44. 2—7 декабря. С. 14; *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 595—596.

631 *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 642—645.

632 Книжная летопись // Вестник театра. 1919. № 45. 9—14 декабря. С. 15.

633 «Злак» — авторская издательская марка С. Есенина (*Есенин С.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1980. С. 93—94).

634 *Есенин С.* Собр. соч: В 5 т. Т. 5. М., 1968. С. 212, 214. См. также: Устав ассоциации вольнодумцев в Москве // Белоусов В. Сергей Есенин. Литературная хроника. Ч. 1. М., 1969. Ил. 14, 15; *Галушкин А.Ю., Поливанов К.М.* Имажинисты: лицом к лицу с НКВД // Литературное обозрение. 1996. № 5/6. С. 56; *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 31—32.

635 *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 38.

636 «Стойло пегасов» // Вестник театра. 1919. № 37. 14—19 октября. С. 15. См. также: *Старый писатель.* Новое поэтическое стойло // Вестник литературы. 1919. № 11. Ноябрь. С. 13—14.

637 *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 36. См. также: *Костина Е.М.* Георгий Якулов. 1884—1928. М., 1979. С. 122.

638 Там же. С. 37—38.

639 Лекции, концерты, митинги // Правда. 1919. № 269. 30 ноября. С. 2.

640 *Шершеневич В.* 2 × 2 = 5. Листы имажиниста. М., 1920. С. 14.

641 Литературная студия пролеткульта // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 409. 3 декабря. С. 4.

642 *Захаров-Мэнский Н.* Московские поэты // Жизнь искусства. 1920. № 516. 29 июля. С. 1.

643 *Соколов Ип.* Имажинизм // Огни. Воронеж, 1919. № 7. 7 апреля. С. 2.

644 *Фриче В.* Пора отмежеваться! // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 475. 24 февраля. С. 1.

645 *Мариенгоф А.* Буян-остров. Имажинизм. М., 1920. С. 18.

646 *Ломов А. <Г.И. Оппопков>.* «Копытами в небо» // Правда. 1920. № 26. 6 февраля. С. 2.

647 *Есенин С., Шершеневич В., Мариенгоф А.* Народному комиссару по просвещению А.В. Луначарскому // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Е.х. 306. Л. 56—57. См. также: *Бугаенко П.А.* А.В. Луначарский и советская литературная критика. Саратов, 1972. С. 97—98; *Роткович Я.А.* А.В. Луначарский и его роль в создании советской методики преподавания литературы. Куйбышев, 1962. С. 11.

648 Литературная хроника // Вестник театра. 1920. № 58. 23—28 марта. С. 15.

649 Ответ В. Воровского опубликован в: *Пияшев Н.* Воровский в Госиздате // Москва. 1967. № 12. С. 179—180.

650 *Шершеневич В.* Словогранильня // Знамя. 1920. № 3/4. Май—июнь. Стб. 46.

651 Там же. Стб. 45.

652 Вечера, упоминавшиеся в разделе, посвященном Союзу поэтов, здесь даются без ссылок.

653 *Хан-Магомедов С.О.* ИНХУК: Возникновение, формирование и первый период работы. 1920 // Советское искусствознание'80. Второй выпуск. М., 1981. С. 357.

654 *Есенин С.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1980. С. 449.

655 *Н.З.-М. <Н. Захаров-Мэнский>.* Литературный суд над «имажинистами» // Жизнь искусства 1920. № 632—633. 15—16 декабря. С. 1.

656 *Белоусов В.Г.* Сергей Есенин. Литературная хроника. Ч. 1. М., 1969. С. 171.

[657] Подробнее см.: *С.А. Есенин.* Материалы к биографии. М., 1992. С. 269—296.

[658] *Бениславская Г.А.* Воспоминания о Есенине // С.А. Есенин. Материалы к биографии. М., 1992. С. 18.

[659] *Грузинов И.В.* Воспоминания о Сергее Есенине // В Политехническом «Вечер новой поэзии». М., 1987. С. 370. См. также: *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 102—104.

[660] *Грузинов И.* Маяковский и литературная Москва // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 687—688. Согласно другому источнику, литературный суд приговорил имажинистов «к ссылке в безвестность» (*Спасский Н.* Вечер-диспут художественных мастерских // Коммуна. Петровск, 1920. № 97. 9 декабря. С. 2).

[661] *Грузинов И.* Воспоминания о Сергее Есенине // В Политехническом «Вечер новой поэзии». М., 1987. С. 370. В то время И. Аксенов носил большую рыжую бороду.

[662] *Бениславская Г.А.* Воспоминания о Есенине // С.А. Есенин. Материалы к биографии. М., 1992. С. 19.

[663] *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 104.

[664] *Н.З.-М. <Н. Захаров-Мэнский>.* Литературный суд над «имажинистами» // Жизнь искусства. 1920. № 632—633. 15—16 декабря. С. 1.

[665] *Грузинов И.* Маяковский и литературная Москва // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 688.

[666] *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 105.

[667] *Сейфуллина Л.* Из воспоминаний о Владимире Маяковском // Красный Крым. 1941. № 87. 13 апреля. С. 3. См. также: *Сейфуллина Л.Н.* Встречи с Маяковским // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 485—487.

[668] Имеются в виду строки из стихотворения В. Маяковского «Кофта фата» (1914): «Я сошью себе черные штаны / из бархата голоса моего», в измененном виде вошедшие в одно из стихотворений В. Шершеневича.

[669] *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 106.

[670] Единичный факт совместного выступления В. Хлебникова с имажинистами в Харькове, а также передача им нескольких рукописей для напечатания вряд ли служат достаточным основанием для заявлений о переходе Хлебникова к имажинистам. Скорее это тенденциозная трактовка харьковского эпизода, использованная в полемических целях для раскола футуризма. Какие-либо заявления самого Хлебникова о переходе к имажинистам не обнаружены. Сами имажинисты уже в сентябре 1921 г. называли Хлебникова в числе своих поэтических врагов (Сергей Есенин в стихах и жизни. Кн. 2. М., 1995. С. 322). См. также: *Lönnqvist B.* Chlebnikov's «imaginist» poem // Russian literature. 1981. IX. С. 47—58.

[671] *Грузинов И.* Маяковский и литературная Москва // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 689—690.

[672] *Н.З.-М. <Н. Захаров-Мэнский>.* Литературный суд над «имажинистами» // Жизнь искусства. 1920. № 632—633. 15—16 декабря. С. 1.

[673] Открытое письмо Р. Ивнева — С. Есенину и А. Мариенгофу гласило: «Дорогие Сережа и Толя! Причины, заставившие меня уйти от вас в 1919 г., ныне отпали. Я снова с вами. Рюрик Ивнев. 3 декабря 1920 г. Москва» (Имажинисты. М., 1921. С. 5).

[674] Подробнее см.: *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 556.

[675] Подробнее см.: Там же. С. 556, 645.

[676] *Луначарский А.* Письмо в редакцию // Известия ВЦИК. 1921. № 80.14 апреля. С. 2; Имажинисты // Печать и революция. 1921. Кн. 2. Август—октябрь. С. 238—239.

[677] См. сообщение зарубежных газет: «По инициативе Луначарского возбуждено судебное преследование против “имажинистов”, издавших “нелегально” свои произведения» (<Б.п.> Поэты-экспрессионисты <sic!> предаются суду // Последние новости. Париж, 1921. № 317. 1 мая. С. 3).

[678] *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 664—665.

[679] *Луначарский А.* Свобода книги и революция // Печать и революция. 1921. Кн. 1. Май—июль. С. 6.

[680] Письма в редакцию // Печать и революция. 1921. № 2. Август—октябрь. С. 248—249.

[681] *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 134.

[682] Ответ т. А.В. Луначарского // Печать и революция. 1921. Кн. 2. Август—октябрь. С. 249.

[683] Сергей Александрович Есенин. М.; Л., 1926. С. 129—130; *Есенин С.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1979. С. 257—258. Текст «приказа» о всеобщей мобилизации частично не совпадает с воспоминаниями имажинистов. А. Мариенгоф вспоминал, что «приказ» предполагал «шествие к Московскому Совету, речи и предъявления “пунктов”» (*Мариенгоф А.* Роман без вранья // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 373). По воспоминаниям В. Шершеневича, в листовке также «сообщалось, что демонстрация имеет целью “отделение искусства от государства”» (*Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Там же. С. 594).

[684] *Мариенгоф А.* Роман без вранья // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 373—374.

[685] *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 142.

[686] С. Есенин, действительно, в мае 1921 г. ездил в Ташкент, однако «приказ» был напечатан все же в Москве.

[687] Жизнь Есенина. Рассказывают современники. М., 1988. С. 275—276.

[688] *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 597—598.

[689] *Мариенгоф А.* Роман без вранья. Л., 1927. С. 102 (Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 374—375).

[690] *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 142.

[691] Там же. С. 139—140; *Спасский С.* Маяковский и его спутники. Л., 1940. С. 147.

[692] *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 601—603.

[693] По другим сведениям, в честь Есенина была переименована Тверская улица (*Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Там же. С. 602).

[694] *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 144.

[695] Выступления, упоминавшиеся в разделе, посвященном деятельности ВСП, здесь даются без ссылок.

[696] Хроника. Камерный театр // Культура театра. 1921. № 3. 10 марта. С. 54.

[697] Концерты, лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 34. 16 февраля. С. 2.

[698] Извещения // Известия ВЦИК. 1921. № 35. 17 февраля. С. 2.

[699] Лекции и концерты // Известия ВЦИК. 1921. № 36 18 февраля. С. 2.

[700] *Есенин С.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1980. С. 451.

[701] Разные // Известия ВЦИК. 1921. № 35. 17 февраля. С. 2

[702] Лекции и концерты // Известия ВЦИК. 1921. № 38. 20 февраля. С. 2.

[703] Об этом вечере см. также: *Мануйлов В.А.* О Сергее Есенине // С.А. Есенин в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1986. С. 169—170.

[704] *Х.* Стыдно! // Известия ВЦИК. 1921. № 185. 23 августа. С. 2. См. также: *Пяст В.* Кунсткамера // Жизнь искусства. 1921. № 813. 18 октября. С. 3.

[705] <Б.п.> У свежей могилы // Вестник литературы. 1921. № 9 (33). С. 1—2.

[706] Александр Кусиков и Борис Пильняк в Доме Литераторов // Вестник литературы. 1922. № 2—3 (38—39). С. 36—37.

[707] *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 46.

[708] *А.В. <А. Вольский>*. У С.А. Есенина (Беседа) // Накануне. Берлин, 1922. № 41. 16 мая. С. 5. Книга В. Шершеневича «Кому я жму руку» (на обложке «Шершеневич жмет руку кому») была выпущена весной 1921 г. (Театр и искусство // Последние новости. Париж, 1921. № 314. 28 апреля. С. 3).

[709] *Есенин С., Мариенгоф А.* Манифест // Сергей Есенин в стихах и жизни. Кн. 2. М., 1995. С. 321.

[710] Московская хроника // Жизнь искусства. 1921. № 815. 1 ноября. С. 3.

[711] *Спасский К.* У Маяковского // Новый мир. Берлин, 1921. № 227. 27 октября. С. 4.

[712] В книге В.Г. Белоусова «Сергей Есенин. Литературная хроника. Ч. 1» (М., 1969. С. 162, 273—274) и сборнике «С.А. Есенин в воспоминаниях современников. Т. 2» (М., 1986. Вклейка между с. 224—225) эта афиша датирована июнем 1920 г. Однако здесь очевидная ошибка, поскольку упомянутый в афише А. Крученых приехал в Москву лишь в середине августа 1921 г. Согласно календарю, указанные в афише дни недели и числа (без названия месяца) совпадали только в июне 1920, феврале 1921, марте 1921 и ноябре 1921 г. Упоминание о выступлении А. Крученых указывает на ноябрь 1921-го.

[713] О биокосмистах см. также: статью Р. Крууса на эстонском языке в сборнике «Sõna 6» (Tallinn, 1983); *Круус Р.* Биокосмизм: материалы № 3 // Литературный процесс и проблемы литературной культуры. Материалы для обсуждения. Таллинн, 1988. С. 112—115; *Канев С.* Октябрьская революция и крах анархизма. М., 1974. С. 39—40, 49—50; *Hagemeister M.* <Предисловие> // В. Муравьев. Овладение временем. München, 1983 (Specimina philogiae Slavicae, Bd. 51).

[714] Взмахи. Сборник. Орган молодых. Вып. 1. М., 1909—1910.

[715] Книга А. Святогора «Стихеты о Вертикали» (М., 1914) вышла в октябре 1913 г. Существует также другое издание (М., 1916).

[716] Имеются в виду полемические заявления и некоторые художественные акции футуристов.

[717] *Святогор А.* Петух революции. М., 1917. С. 14, 15.

[718] Там же. С. 8.

[719] *Святогор А.* Вулканреволюция // Анархия. 1918. № 62. 18 мая. С. 4.

[720] *Святогор А.* «Доктрина отцов» и анархизм-биокосмизм // Святогор А. Два. (Биокосмизм, материалы № 2). М., 1922. С. 13.

[721] *Агиенко А.* Из жизни Московской секции Анархистов-универсалистов // Универсал. 1921. № 1—2. С. 28—29.

[722] *Святогор А.* Лавочка поэтов // Универсал. 1921. № 1—2. С. 32—33.

[723] *Святогор А.* Современная поэзия и биокосмизм // Универсал. 1921. № 3—4. С. 13—15.

[724] Черный Крест — организация для материальной поддержки находившихся в тюрьме анархистов.

[725] Доклад был опубликован в виде статьи: Святогор А. Современная поэзия и биокосмизм // Универсал. 1921. № 3—4. С. 13—15.

[726] *А<гиен>ко А.* Вечер биокосмистов // Универсал. 1921. № 3—4. С. 30.

[727] Известия ВЦИК. 1921. № 111. 24 мая. С. 2.

[728] Известия ВЦИК. 1921. № 167. 31 июля. С. 2.

[729] Креаторий российских и московских анархистов-биокосмистов // Известия ВЦИК. 1922. № 3. 4 января. С. 3.

[730] *Святогор А.* «Доктрина отцов» и анархизм-биокосмизм // Святогор А. Два. (Биокосмизм, материалы № 2). М., 1922. С. 14.

[731] *Святогор А.* «Доктрина отцов» и анархизм-биокосмизм // Святогор А. Два. (Биокосмизм, материалы № 2). М., 1922. С. 17, 18.

[732] Там же. С. 20.

[733] *Святогор А., Иваницкий П.* Биокосмизм (материалы — № 1). М., 1921. С. 3—5.

[734] См., например: Литературная неделя. 1922. № 9. 30 июля. С. 5; Известия ВЦИК. 1921. № 11. 18 января. С. 4.

[735] *Святогор А., Иваницкий П.* Биокосмизм (материалы — № 1). М., 1921. С. 3.

[736] Там же. С. 6—7.

[737] Там же. С. 8.

[738] Тогда же А. Крученых утверждал, что заумь, к которой он относил и междометия, может дать всемирный поэтический язык. Над поисками «звездного языка» работал В. Хлебников. Позднее, в середине 1920-х гг., разработкой космического языка занимался поэт-конструктивист А. Чичерин. О каких-либо серьезных разработках «биокосмического языка» говорить не приходится.

[739] *Святогор А., Иваницкий П.* Биокосмизм (материалы — № 1). М., 1921. С. 11.

[740] *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 216; Якобсон-будетлянин / Сост., подг. текста, предисл. и коммент. Б. Янгфельдт. Stockholm, 1992. С. 56.

[741] *Святогор А.* Радость ликующего зверя // Биокосмист. 1922. № 2. С. 1—2; см. также: *Ярославский А.* Космический максимализм // Бессмертие. 1922. № 1. С. 2.

[742] Кроме А. Святогора в журнале сотрудничали Э. Грозин, В. Анист, Н. Дегтярев, П. Иваницкий. Среди сотрудников также значились В. Зикеев, П. Лидин, П. Митурич, Г. Миненская, А. Эгерт, З. Огонь-Догановская, С. Исаков и др.

[743] Ярославский Александр Борисович — родился 22 августа 1896 г. в Москве, сын врача, с 1907 по май 1914 г. обучался во владивостокской гимназии. 9 августа 1914-го зачислен в студенты математического отделения физико-математического факультета Санкт-Петербургского университета. К занятиям не приступал. В ноябре 1914-го и сентябре 1915 г. пытался поступить добровольцем в 1-ю авиационную роту для обучения пилотажу. В начале 1916 г. был переведен на службу в 176-й пехотный запасной батальон. 4 марта 1916-го бежал из роты (ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 64683). Жил на Дальнем Востоке. Выпустил книги стихов «Плевок в бесконечность» (Владивосток, 1917), «Звездный манифест» (Владивосток, 1918), «Кровь и радость» (Иркутск, 1920), «Грядущий потоп» (Владивосток, 1921), «Великолепное презрение» (Чита, 1921), «Причесанное сердце» (Чита, 1921), «Окровавленные тротуары» (Владивосток, 1921); сотрудничал в газете «Красное знамя» (Владивосток), некоторое время редактировал газету «Прибайкалье» (Верхнеудинск, 1921).

[744] Название, по-видимому, образовано от термина «супрадинамика» — высшая динамика, сверхдинамика. Под маркой «Супрадины» весной 1922 г. были выпущены две книги, ряд анонсированных изданий остался не осуществлен.

[745] Небоскреб. 1922. № 1. Ноябрь. С. 6—7.

[746] См.: Декларация Северной группы биокосмистов-имморталисьтов // Бессмертие. 1922. № 1. 25 ноября. С. 1.

[747] См.: Последние новости. 1922. № 6. 22 августа. С. 3; *Вагнер Н.* Мой крылатый друг. Л., 1984. С. 161—162.

[748] В сборнике участвовали А. Ярославский, И. Линкст, П. Логинов, О. Лор, К. Чечкин, С. Кочет, Э. Эрн, Н. Рэм, А. Сергиенко, С. Тихонов. Участники сборника, за исключением А. Ярославского, в литературе себя ничем не проявили. Анонсировался также, но не был издан, сборник «Биокосмисты. Еще 10 штук».

[749] Разрешение Политотдела Госиздата в Петрограде на издание «Поэмы анабиоза» и журнала «Бессмертие» было дано 22 августа 1922 г., на издание книг Ярославского «На штурм вселенной» и «Святая бестиаль» —24 августа 1922-го (Список литературы, разрешенной Политотделом Госиздата в Петрограде // ЦГАЛИ СПб. Ф. 31. Оп. 2. Е.х. 4. Л. 87 об.).

[750] Выписка из протокола заседания Малого президиума Петрогубисполкома от 14 ноября 1922 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 31. Оп. 2. Е.х. 2. Л. 45, 97.

[751] <Б.п.> Биокосмисты-имморталисты // Псковский набат. 1922. № 244. 26 октября. С. 4; Лекция Александра Ярославского // Псковский набат. 1922. № 247. 29 октября. С. 4; <Объявление> // Псковский набат. 1922. № 249. 1 ноября. С. 1; *З-нь К.* <*К. Заринь*> Биокосмизм и иммортализм // Псковский набат. 1922. № 251. 3 ноября. С. 2.

[752] <Б.п.> Биокосмисты в Боровичах // Красная искра. 1923. № 4. 1 февраля. С. 2.

[753] Возможно, для распространения биокосмистской идеологии были задействованы анархистские структуры.

[754] Концерты, лекции и митинги // Правда. 1923. № 101. 9 мая. С. 6; Лекции и доклады // Рабочая Москва. 1923. № 99. 9 мая. С. 9.

[755] *Сафонов В.* «Литературные» четверги // Известия Отдела управления МСРиКД. 1923. № 108. 30 сентября. С. 4.

[756] Характерную реакцию публики на выступление биокосмистов приводит М. Ройзман «Все, что помню о Есенине» (М., 1973. С. 88).

[757] Еще несколько лет А. Ярославский в одиночестве оставался верен прежним идеям. В 1925 г. в качестве лектора политпросвета он читал лекции по различным провинциальным городам. В 1926—1927 гг. под маркой издательства «Биокосмисты» вышли его книги «Корень из Я», «Аргонавты Вселенной (Роман-утопия)» и «Москва — Берлин». С октября 1926-го Ярославский некоторое время жил в Берлине и печатался в эмигрантских изданиях. Остается неясным, какие тайные цели преследовались этой поездкой. Не исключено его сотрудничество с ГПУ. Во всяком случае, судьба его незавидная. В начале 1928 г. Ярославский вернулся в СССР и попал в Соловецкие лагеря (*Солженицын А.И.* Архипелаг ГУЛАГ. Т. 2. Ч. 3. М., 1990. С. 41), где, по-видимому, и погиб.

Деятельность А. Святогора претерпела изменение. В ноябре 1922 года по его инициативе в связи с церковным обновленческим движением была образована группа «Свободная трудовая церковь» (СТЦ), во главе которой стояли А. Святогор, епископ пензенский Иоанникий, Н. Лебедев и Ф. Жилкин. Программа СТЦ свидетельствовала о попытках Святогора в иной форме внедрить принципы биокосмизма в массовое сознание. Согласно тезисам программы, Христос восстал «против природного гнета смерти, провозгласив идеал любви, личного бессмертия, воскрешения и жизни во вселенной как реальное дело живых людей» (Свободная трудовая церковь // Известия ВЦИК. 1922. № 273. 2 декабря. С. 4). Такая трактовка евангельского сюжета в сочетании с идеями всемирной революции и объединения всего человечества, требованиями «решительной борьбы с религиозными предрассудками (в широком смысле), с церковной обрядностью, с упадочной мистикой и т.д.», придания нового облика храмам (снаружи и изнутри) — все это ставило СТЦ в положение скорее атеистической, а отнюдь не религиозной организации. Кроме программных тезисов группой были также приняты тезисы А. Святогора «О храме», согласно которым «в храме на первом плане должно стоять реальное дело в направлении осуществления идеала любви, победы над смертью и обладания землей и вселенной» (*В.А.* <*В. Анист*?> «Свободная трудовая церковь» // Известия ВЦИК. 1922. № 278. 8 декабря. С. 4). Однако эта попытка Святогора придать биокосмистской организации форму модернизированного и рационализированного христианства потерпела неудачу. Уже в марте 1923 года Святогор разорвал все связи с СТЦ. Он писал впоследствии (1929): «<...> в 1923 г., окончательно изжив в себе элементы идеалистических представлений, я всецело пришел к идеологии диалектического материализма (ленинизма-марксизма) как единственно правильной. Всегда считая линию ВКП (б) безусловно верной, я по мере сил работал в плане осуществления великих задач социалистического строительства и, в частности, с 1923 г. в области антирелигиозной пропаганды» (*Святогор А.* <Письмо в редакцию> // Правда. 1929. № 48. 27 февраля. С. 6). Следует отметить, что некоторое время еще существовал «центральный и московский секретариат анархистов-биокос-

мистов» в составе А. Святогора, Н. Лебедева и В. Зикеева. Опубликован их сочувственный отклик по поводу смерти Ленина (Известия ВЦИК. 1924. № 22. 27 января. С. 5). Сведений о деятельности этого секретариата обнаружить не удалось. В середине 1920-х гг. бывший анархист активно занялся клубной работой и антирелигиозной пропагандой. Он даже вошел в Центральный совет Союза воинствующих безбожников СССР. Последняя выпущенная им брошюра носила название «Миссионеры — агенты империализма» (1936). Работал библиографом Центрального антирелигиозного музея Москвы. Арестован 25 июня 1937 г. по обвинению в «участии в антисоветской группе, хранении антисоветской литературы, а также в подрывной деятельности по развалу антирелигиозной работы», т.е. в преступлениях, предусмотренных ст. 58—10, п. 1, и 58—11 УК РСФСР. Постановлением особого совещания при НКВД СССР от 4 ноября 1937 года осужден к 8 годам исправительно-трудовых лагерей. О дальнейшей его судьбе сведений нет.

758 См. также: *Крусанов А.В.* На пути к Ничего // Родник. Рига, 1992. № 4. С. 22—29; *Никитаев А.Т.* Ничевоки: материалы к истории и библиографии // De visu. 1992. № 0. С. 59—64; *Никитаев А.Т.* Введение в собачий ящик. Дадаисты на русской почве // Искусство авангарда: язык мирового общения. Уфа, 1993. С. 191—205.

759 *Земенков Б.* Стеарин с проседью. М., 1920. 1-я с. обл.

760 <Б.п.> Ничевоки // Эрмитаж. 1922. № 15. 22—28 августа. С. 3.

761 *Тэффи Н.* Ничевоки // Русское слово. 1913. № 296. 24 декабря. С. 4.

762 Собачий ящик, или Труды Творческого бюро ничевоков. М., 1921. С. 10.

763 Подробнее смотри в разделе, посвященном Ростову-на-Дону.

764 Завтра в театрах // Известия ВЦИК. 1921. № 12. 19 января. С. 4.

765 Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 79. 13 апреля. С. 2.

766 Профессиональные // Правда. 1921. № 79. 13 апреля. С. 2.

767 Собачий ящик, или Труды Творческого бюро ничевоков. М., 1921. С. 14.

768 Там же. С. 12.

769 Там же. С. 11—12.

770 Если приведенные в «Собачьем ящике» номера разрешений на издание сборника, выданные Госиздатом и цензурой, не сфальсифицированы ничевоками, то публикация «декрета» была разрешена официально.

771 *<Б. п. — С. Городецкий?>* От Рюрика Рока чтения. Ничевока поэма // Искусство. Баку, 1921. № 1. Стб. 40. См. также внутреннюю рецензию В. Брюсова: *Кузминский К., Янечек Д., Очеретянский А.* Забытый авангард. Россия. Первая треть XX столетия. Wien, 1988. С. 133.

772 Собачий ящик, или Труды Творческого бюро ничевоков. М., 1921. С. 13.

773 *Р.Р. <Р. Рок>*. Диалектический стиль // Зрелища. 1922. № 4. С. 8.

774 *Вольпин Н.* Свидание с другом // Как жил Есенин. Челябинск, 1992. С. 288.

775 Название книги «АБЕМ», вероятно, представляет собой звуковую последовательность инициалов А.Б. Мариенгофа.

776 Собачий ящик, или Труды творческого бюро ничевоков. М., 1921. С. 14.

777 Там же.

778 <Б.п.> Ничевоки // Эрмитаж. 1922. № 15. 22—28 августа. С. 3.

779 *Брюсов В.* Среди стихов // Печать и революция. 1923. Кн. 6. Октябрь—ноябрь. С. 69.

780 *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 83—84; *Грузинов И.* Маяковский и литературная Москва // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 686.

781 Справка центрального архива ФСБ № 10/А —2015 от 18. 05. 98 (Архив автора).

782 *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 84—85.

783 См. также: *Markov V.* Russian Expressionism // California Slavic Studies. 1971. V. 6. P. 145—160; *Markov V.* Russian Expressionism // Expressionism as an Inter-

national literary phenomen. Paris; Budapest. 1973. P. 315—327; *Терехина В.* Бедекер по русскому экспрессионизму // Арион. 1998. № 1 (17). С. 51—59.

[784] *Соколов Ип.* Имажинизм // Огни. Воронеж, 1919. № 7. 7 апреля. С. 2.

[785] *Соколов Ип.* Бунт экспрессиониста. М., 1919. С. 6. Следует отметить, что уже в «Полном собрании сочинений. Т. 1» Соколова анонсировались брошюры «Ренессанс XX века» и «Экспрессионизм», вышедшие впоследствии под знаком экспрессионизма.

[786] Там же. С. 3.

[787] Там же. С. 4.

[788] Там же. С. 5.

[789] *Грузинов И.* Маяковский и литературная Москва // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 654—655.

[790] Литературная неделя // Вестник театра. 1919. № 41. 11—16 ноября. С. 16.

[791] *Грузинов И.* Маяковский и литературная Москва // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 655.

[792] Литературная неделя // Вестник театра. 1919. № 43. 25—30 ноября. С. 14 15.

[793] Литературная неделя // Вестник театра. 1919. № 46. 16—21 декабря. С. 15; Литературная неделя // Вестник театра. 1920. № 50. 29 января —3 февраля. С. 15.

[794] *Соколов И.* Экспрессионизм. М., 1920. С. 4.

[795] Там же.

[796] *Соколов И.* Ренессанс XX века. М., 1920. С. 8.

[797] *Соколов И.* Экспрессионизм. М., 1920. С. 3. Цитируемое утверждение И. Соколова содержалось в его брошюре «Бунт экспрессиониста».

[798] *Эрдман Н.* <Рец. на кн.> Ипполит Соколов. «Полное собрание сочинений», «Бунт экспрессиониста» // Знамя. 1920. № 3—4 (5—6). Май—июнь. Стб. 62—63.

[799] *Эрдман Н.* <Рец. на кн.> Гурий Сидоров. «Расколотое солнце», «Ведро огня», «Ходули» // Знамя. 1920. № 2 (4). Май. Стб. 59.

[800] *Г-дий.* <Рец. на кн.> Ипполит Соколов. Экспрессионизм. Лето 1920. Стр. 8. — Он же. Ренессанс XX века. Стр. 8 // Художественное слово. 1920. Кн. 1. С. 58.

[801] *Оцуп Н.* На двух планетах (В Петербурге и Москве) // Жизнь искусства. 1920. № 524—525. 7—8 августа. С. 1—2.

[802] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 151. 11 июля. С. 2.

[803] Согласно И. Соколову, «в аморфном русском футуризме существовало четыре определенных течения: имажизм, ритмизм, кубизм и евфонизм» (*Соколов И.* Экспрессионизм. М., 1920. С. 5). К имажистам он относил В. Маяковского, В. Шершеневича, К. Большакова и С. Третьякова; к ритмистам — Божидара, С. Боброва, И. Аксенова, Н. Асеева и Б. Пастернака; к кубистам — В. Хлебникова, А. Крученых и В. Гнедова; к евфонистам — Г. Золотухина.

[804] *Садко <В.И. Блюм>.* Во «Дворце Искусств» // Коммунистический труд. 1920. № 90. 15 июля. С. 3.

[805] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 124. 10 июня. С. 2.

[806] Культурно-просветительные извещения // Известия ВЦИК. 1920. № 150. 10 июля. С. 2.

[807] Литературный особняк // Известия ВЦИК. 1920. № 157. 18 июля. С. 2.

[808] Аквариум // Известия ВЦИК. 1920. № 169. 3 августа. С. 2.

[809] Вечеринка ЛИТО // Коммунистический труд. 1920. № 124. 19 августа. С. 4.

[810] Аквариум // Известия ВЦИК. 1920. № 186. 24 августа. С. 2.

[811] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 202. 12 сентября. С. 2.

[812] Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 224. 8 октября. С. 4; Лекции, концерты и митинги // Правда. 1920. № 225. 9 октября. С. 2.

[813] Разные // Известия ВЦИК. 1920. № 233. 19 октября. С. 4.

[814] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1920. № 238. 24 октября. С. 2.

[815] Лекции, концерты, митинги // Правда. 1920. № 247. 4 ноября. С. 2.

816 Лекции, концерты, митинги // Правда. 1920. № 248. 5 ноября. С. 2.
817 Разные // Известия ВЦИК. 1920. № 253. 11 ноября. С. 2.
818 Разные // Известия ВЦИК. 1920. № 261. 20 ноября. С. 2.
819 *Соколов И.* Бедекер по экспрессионизму. М., 1920. С. 3.
820 Там же. С. 4.
821 Там же. С. 8.
822 *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 85; *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 585. См. также стихотворение Ип. Соколова «Сыпняк» (май—июнь 1920) в сборнике Б. Перелешина, А. Ракитникова и И. Соколова «А» (М., 1921).
823 *Вольпин Н.* Свидание с другом // Как жил Есенин. Челябинск, 1992. С. 247.
824 *Соколов И.* Бунт экспрессиониста. М., 1919. С. 17.
825 Стихотворения «Апокалиптическое чудовище» и «Гибель Европы» (*Очеретянский А., Янечек Д.* Антология авангардной эпохи. Нью-Йорк; СПб., 1995. С. 261, 268).
826 Разные // Известия ВЦИК. 1921. № 35. 17 февраля. С. 2.
827 Лекции и концерты // Известия ВЦИК. 1921. № 38. 20 февраля. С. 2.
828 Разные // Известия ВЦИК. 1921. № 60. 20 марта. С. 4.
829 Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 80. 14 апреля. С. 2; Лекции, концерты, митинги // Правда. 1921. № 80. 14 апреля. С. 2.
830 Лекции, концерты, митинги // Правда. 1921. № 84. 19 апреля. С. 2.
831 *Кумминг Е.* Литературная жизнь Москвы // Последние известия. Ревель, 1921. № 75. 4 апреля. С. 4.
832 См. также: *Флейшман Л.* История «Центрифуги» // Флейшман Л. Статьи о Пастернаке. Бремен, 1977. С. 100.
833 *Соколов И.* Новое мироощущение. М., 1921. С. 6.
834 Там же. С. 13.
835 Сборник был издан в конце 1921— начале 1922 гг.
836 *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 217.
837 Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 259. 18 ноября. С. 2; Лекции, концерты и митинги // Правда. 1921. № 260. 18 ноября. С. 2.
838 Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 264. 24 ноября. С. 2.
839 Концерты // Известия ВЦИК. 1921. № 285. 17 декабря. С. 2.
840 Имеются сведения о выступлении Ип. Соколова на вечере «Олимпиада современной поэзии» (8 декабря 1922).
841 *Граник К.* Два слова о «Московском Парнасе» // Антракт. 1923. № 7. 4—15 апреля. С. 18.
842 Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1922. № 295. 28 декабря. С. 6; То же // Правда. 1922. № 295. 28 декабря. С. 8.
843 Каталоги изд-ва см.: Московский Парнас. Сборник второй. М., 1922. С. 112; *Габрилович Е.* Остров дружбы. — Гузнер Г. Несостоявшаяся жизнь сэра Джона Осберна. М., 1923. 3-я с. обл.
844 *Молотов К.* Предисловие // Четвертый год. Томск, 1921. С. 4.
845 *Шанявец В.* Сибирские поэты революции // Сибирские огни. 1922. № 1. С. 162—166.
846 Твори! 1921. № 2. С. 17—22.
847 См., например: *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 87.
848 *Перелешин Б., Лепок Н.* Диалектика сегодня. М., 1923 (Литературные манифесты. I. Россия. М., 1924. С. 255—256).
849 *Бик Э.П. <С.П. Бобров>* // Печать и революция. 1922. № 1 (4). Январь—март. С. 301.
850 *Рок Р.* Сорок сороков. М., 1923. 3-я с обл.
851 *Брюсов В.* Среди стихов // Печать и революция. 1923. Кн. 6. Октябрь—ноябрь. С. 68.

852 *Ракитников А.* <Письмо в редакцию> // Правда. 1923. № 117. 30 мая. С. 6.

853 *Несмелов Б.* <Письмо в редакцию> // Книгоноша. 1923. № 19. 6 октября. С. 8.

854 *Третьяков С.М.* Ухом к земле (Москва теперь) // Творчество. Владивосток, 1920. № 5. Октябрь. С. 10—11.

855 Увертюра // Манифесты и программы русских футуристов. München, 1967. С. 88.

856 *Горский В.* Танго. М., 1914.

857 <Объявление> // Труд и воля. 1919. № 4. 28 апреля. С. 4.

858 Полный текст этой декларации не обнаружен.

859 *Панов Н.* Стихотворения. Поэмы. М., 1964. С. 7—8.

860 Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 154. 15 июля. С. 2.

861 Дворец искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 235. 21 октября. С. 2; Лекции, концерты и митинги // Правда. 1920. № 235. 21 октября. С. 2.

862 Во Дворце искусств // Известия ВЦИК. 1920. № 258. 17 ноября. С. 2.

863 Извещения // Известия ВЦИК. 1921. № 15. 25 января. С. 4.

864 Извещения // Известия ВЦИК. 1921. № 23. 3 февраля. С. 4; Искусство // Коммунистический труд. 1921. № 260. 3 февраля. С. 3; Лекции, концерты и митинги // Правда. 1921. № 43. 26 февраля. С. 2. Название поэмы, по-видимому, образовано из первых трех букв фамилий обоих авторов.

865 Извещения // Известия ВЦИК. 1921. № 43. 26 февраля. С. 2; Лекции, концерты и митинги // Правда. 1921. № 43. 26 февраля. С. 2.

866 Извещения // Известия ВЦИК. 1921. № 60. 20 марта. С. 4.

867 Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 72. 3 апреля. С. 4; Лекции, концерты, митинги // Правда. 1921. № 72. 3 апреля. С. 4.

868 Лекции, митинги и концерты // Правда. 1921. № 152. 14 июля. С. 2.

869 Концерты, лекции и митинги // Правда. 1921. № 181. 17 августа. С. 2; Концерты, лекции и митинги // Правда. 1921. № 211. 22 сентября. С. 2.

870 *Солярский А.* С литературного дна (Письмо из Москвы) // Красная газета. 1921. № 173. 24 августа. С. 4. По воспоминаниям Э. Миндлина, читал Д. Туманный «с эстрады необыкновенно громко — вопил! — и выглядел совершенным юнцом» (*Миндлин Э.* Необыкновенные собеседники. М., 1968. С. 64).

871 *Панов Н.* Стихотворения. Поэмы. М., 1964. С. 8.

872 Ошибочное сообщение о выходе в свет книги стихов Д. Туманного «Московская Америка» с предисловием А. Белого в изд-ве «Альциона» появилось в зарубежной прессе (см.: Московская хроника // Накануне. Литературное приложение к № 68. 1922. № 8. 18 июня. С. 11).

873 Частные издательства в Москве (По данным Мосгубиздата) // РСФСР. Бюллетень главного управления Государственного издательства. 1921. № 9. 15 декабря. С. 39.

874 *Бик Э.П.* <*С.П. Бобров*> // Печать и революция. 1922. № 1 (4). Январь—март. С. 300.

875 *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 217.

876 Собрание всех поэтов Москвы // Известия ВЦИК. 1922. № 39. 18 февраля. С. 3.

877 В «Звене» // Правда. 1922. № 265. 23 ноября. С. 5. См. также: Литературное звено // Известия ВЦИК. 1923. № 197. 2 сентября. С. 6.

878 *Кашинцев Ф.* Дерзо-Коран. Константинополь, 1924. С. 31.

879 Орден дерзо-поэтов. <Б. м.,> 1921. С. 5, 9.

880 Там же. С. 11.

881 Там же. С. 15.

882 Протокол № 8 заседания Художественной Секции Народного комиссариата по просвещению от 1 июля 1919 г. // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 51. Л. 32—32 об., 35 об.

883 «Молодая Россия» // Вестник театра. 1919. № 39. 28 октября —2 ноября. С. 14; Литературный особняк // Известия ВЦИК. 1920. № 208. 19 сентября. С. 4.

884 *Кашинцев Ф.* Дерзо-Коран. Константинополь, 1924. С. 42—43.

885 Там же. С. 98, 100, 123, 146.

886 *Дроздков В.А.* Дерзопоэт Василий Федоров // Федоров В. Мумии: 1921: Книга стихов. М., 2001. С. IX.

887 РГАЛИ. Ф. 341 (Е.Ф. Никитиной). Оп. 1. Е.х. 274. Л. 49; The Russian Avantgarde. Book 1910—1934. The Museum of Modern Art. New-York, 2002. P. 181—183, 188.

888 Публикации текстов О. Розановой см. также: *Ольга Розанова.* 1886—1918. Хельсинки, 1992. С. 99—100; *Очеретянский А., Янечек Д.* Антология авангардной эпохи. Нью-Йорк; СПб., 1995. С. 231; *Janecek G.* Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego, 1996. P. 192—195.

889 Публикации текстов В. Степановой см.: *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 41—47; *Родченко А., Степанова В.* Будущее — единственная наша цель. Мюнхен, 1991. Илл. 36, 38, 39; с. 161, 163; Да! Русский журнал для дизайнеров-графиков. 1996. № 5; *Janecek G.* Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego, 1996. P. 203—204.

890 *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 90.

891 Письмо К.С. Малевича М.В. Матюшину <Июнь> 1916 // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского дома на 1974. Л., 1976. С. 191.

892 Там же. С. 190.

893 *Крученых А.* Нестрочье. Тифлис, 1917. С. 2.

894 Стихотворные тексты К. Малевича собраны в книге: *Малевич К.* Поэзия. / Сост., публ., вступ. статья, подг. текста, коммент. и примеч. А.С. Шатских. М., 2000.

895 *Малевич К.* О поэзии // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 35.

896 *А.В. <А. Вольский>* У С.А. Есенина (Беседа) // Накануне. 1922. № 41. 16 мая. С. 5.

897 *Шершеневич В.* Кому я жму руку. М., 1921. С. 21.

898 РГАЛИ. Ф. 1182 (Коллекция рукописных книг). Оп. 1. Е.х. 16.

899 Общее собрание всех поэтов Москвы // Известия ВЦИК. 1922. № 39. 18 февраля. С. 3.

900 См. надпись на одном из экземпляров ее книги «Стихетты» (*Очеретянский А., Янечек Д.* Антология авангардной эпохи. Нью-Йорк; СПб., 1995. С. 302).

901 Д. Бурлюк использовал этот термин уже во время «большого сибирского турне» (См., например: <Объявление> // Свободный край. Иркутск, 1919. № 226. 13 мая. С. 1).

902 *Туфанов А.* Ушкуйники. Berkeley, 1991. С. 44, 177.

903 Анализ поэтического творчества Н. Хабиас см.: *Нехотин В.В.* Материалы к биографии Н.П. Оболенской (Хабиас) // Н. Оболенская (Хабиас). Собрание стихотворений. М., 1997. С. 43—49. (Далее: Нехотин 1997).

904 Нехотин 1997. С. 21.

905 *М.О. <М. Осоргин>.* <Рец. на кн.> Абрам Эфрос «Эротические сонеты» (на правах рукописи). Москва, 1922 // Дни. Берлин, 1923. № 81. 4 февраля. С. 13; *Никитина Е.Ф.* Поэты и направления // Свиток. Вып. 3. М.; Л., 1924. С. 169; *Миндлин Э.* Сухаревка — «Сопо» // Вечерняя Москва. 1924. № 87. 14 апреля. С. 3.

906 *Миндлин Э.* Необыкновенные собеседники. М., 1968. С. 64.

907 Нехотин 1997. С. 21.

908 Экран. 1922. № 23. С. 18.

909 Нехотин 1997. С. 21, 34.

910 Там же. С. 21.

911 Там же.

912 См. также о деятельности членов группы раздел «Рязань».

[913] Провозвестие люминизма // Литературные манифесты. От символизма до «Октября». М., 1924. С. 231.

[914] Декларация люминистов // Там же. С. 227.

[915] Там же.

[916] Литературная хроника // Известия ВЦИК. 1922. № 59. 14 марта. С. 4. В газетной заметке группа ошибочно была названа «иллюминисты».

[917] Литературная хроника // Известия ВЦИК. 1922. № 117. 28 мая. С. 4; В.М. Кисин // Экран. 1922. № 31. С. 11; *Кисин Б.* В.М. Кисин // Кисин В. Собрание стихотворений. М., 1923. С. V.

[918] К числу неоромантиков в это время относились Арго (А.М. Гольденберг), А.Я. Мареев, В.О. Стенич (Сметанич).

[919] Под рубрикой «парнасцы» в книге «Сопо. Первый сборник стихов» (М., 1921) были опубликованы стихи В.П. Федорова.

[920] Под маркой эклектиков выступали Я. Апушкин и Н. Бенар.

[921] В группу неоакмеистов входила Адалис (А. Ефрон). В книге «Союз поэтов. Второй сборник стихов» акмеистов представлял О.Э. Мандельштам.

[922] *Городецкий С.* Сопо // Известия ВЦИК. 1921. № 267. 27 ноября. С. 3.

[923] Декларация // Советская страна. 1919. № 3. 10 февраля. С. 7—8.

[924] *Бениславская Г.А.* Воспоминания о Есенине // С.А. Есенин. Материалы к биографии. М., 1992. С. 25.

[925] *Февральский А.В.* Из выступлений Маяковского 1918—1925 гг. // Литературное наследство. Т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958. С. 598.

[926] *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959. С. 94.

[927] Якобсон-будетлянин: Сборник материалов. Стокгольм, 1992. С. 53—54. По-видимому, Якобсон имел в виду начальную строку поэмы: «150 000 000 мастера этой поэмы имя».

[928] Литературная неделя // Вестник театра. 1920. № 55. 2—7 марта. С. 15.

[929] Дом Печати // Известия ВЦИК. 1920. № 53. 9 марта. С. 2.

[930] Лекции и концерты // Известия ВЦИК. 1920. № 280. 12 декабря. С. 2.

[931] *Гр-в Ф. <Ф. Грошиков>.* «150 000 000» // Красная газета. 1920. № 274. 5 декабря. С. 4.

[932] Литературная неделя // Вестник театра. 1920. № 55. 2—7 марта. С. 15; *Катанян В.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 191; *Райт Р.* «Только воспоминания» // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 257.

[933] См. письма в Госиздат: *Катанян В.* Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 185, 187—188.

[934] Литературное наследство. Т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958. С. 213.

[935] Там же. С. 210.

[936] *Оксенов И.* Письма о современной поэзии // Книга и революция. 1921. № 12. Июнь. С. 16—18.

[937] *Горнфельд А.* Культура и культуришка // Летопись Дома Литераторов. 1921. № 1. С. 4—5.

[938] *Пархоменко И.К.* Мои воспоминания о Ленине // Ленин в зарисовках и в воспоминаниях художников. М.; Л., 1928. С.46. Цит. по: *Наумов Е.И.* Ленин о Маяковском // Литературное наследство. Т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958. С. 206. (Далее: Наумов 1958).

[939] *Горький М.* Собр. соч. Т. 17. М., 1952. С. 45. Цит. по: Наумов 1958. С. 207.

[940] Наумов 1958. С. 212.

[941] Там же.

[942] Там же.

[943] Там же.

[944] *Спасский К.* У Маяковского // Новый мир. Берлин, 1921, № 227. 27 октября. С. 4.

[945] См.: *Анчар.* 150000000 // Красная новь. 1921. № 2. Июль—август. С. 321—324. В книге В. Катаняна «Маяковский. Хроника жизни и деятельности» (М., 1985. С. 203) этот псевдоним, в соответствии со справочником Масанова, приписан В.Ф. Плетневу. Однако сравнение текста рецензии с появившимся впоследствии разбором «150 000 000» в книге Л. Троцкого «Литература и революция» убеждает, что авторство данной рецензии принадлежит именно Л. Троцкому, а не пролеткультовцу В. Плетневу.

[946] *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1991. С. 121—124.

[947] *Катанян В.А.* Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 193.

[948] Вторая литературная среда в «Доме Печати» // Известия ВЦИК. 1921. № 12. 19 января. С. 4; Хроника // Правда. 1921. № 12. 19 января. С. 3.

[949] Извещения // Известия ВЦИК. 1921. № 14. 22 января. С. 4; Лекции, концерты, митинги // Правда. 1921. № 14. 22 января. С. 4.

[950] В театре РСФСР // Известия ВЦИК. 1921. № 19. 29 января. С. 4.

[951] Чижевский Дмитрий Федорович (1885—1951) — драматург, сотрудник Мастерской коммунистической драматургии.

[952] Вступительное слово на диспуте «Надо ли ставить "Мистерию-буфф"?» 30 января 1921 г. // Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959. С. 259.

[953] *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959. С. 607—608.

[954] Надо ли ставить «Мистерию-Буфф»? // Вестник театра. 1921. № 83—84. 22 февраля. С. 18—19.

[955] Нужно ли ставить «Мистерию-буфф». Диспут в 1-м театре РСФСР // Известия ВЦИК. 1921. № 21. 1 февраля. С. 4.

[956] Наумов 1958. С. 210.

[957] Текст отношения опубликован в кн.: *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 202. См. также: *Маяковский В.* Полн. собр. сочи. Т. 13. М., 1961. С. 308.

[958] *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 543—544.

[959] Вейс Давид Лазаревич (1877—1940) — заместитель заведующего Госиздата.

[960] *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 13. М., 1961. С. 44—49.

[961] Наумов 1958. С. 210. Есть свидетельство, что после выхода «150 000 000» Ленин «звонил по телефону в Госиздат и выругался, что Госиздат печатает такие глупости» (Протокол по делу Госиздата // РГАЛИ. Ф. 336. Оп. 5. Ед. хр. 18. Л. 46).

[962] Письмо Н.Ф. Чужаку // В. Маяковский. Полн. собр. соч. Т. 13. М., 1961. С. 51.

[963] Дело о Госиздате // Известия ВЦИК. 1921. № 198. 7 сентября. С. 2.

[964] *Сосновский Л.* Довольно «маяковщины» // Правда. 1921. № 199. 8 сентября. С. 1.

[965] Намеренное искажение фактов. В следующем номере газеты мелким шрифтом в хронике в виде поправки появилась заметка: «В № 434 "Коммунистического труда" в отчет о деле Госиздата по недосмотру вкралась ошибка. Гонорар, причитающийся Маяковскому за пьесу "Мистерия-буфф", выражается не в сумме 32 000 000 р., как ошибочно указано в прошлом номере, а в сумме 3 200 000 руб. (трех миллионов двухсот тысяч)» (Поправка // Коммунистический труд. 1921. № 435. 11 сентября. С. 3).

[966] Видимо, имеется в виду трость, с которой некоторое время ходил Маяковский.

[967] Имеется в виду другой судебный процесс по поводу постановки «Мистерии-буфф» на немецком языке в помещении цирка для делегатов конгресса Коминтерна.

[968] <Б.п.> Буффонада окончена // Коммунистический труд. 1921. № 434. 10 сентября. С. 3.

[969] *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959. С. 157.

[970] Лекции, концерты, митинги // Правда. 1921. № 74. 6 апреля. С. 4.

[971] Литературный вечер // Известия ВЦИК. 1921. № 70. 1 апреля. С. 4.

[972] Разные // Коммунистический труд. 1921. № 394. 24 июля. С. 2.

[973] *М<оскв>ич.* Мелочи // Новый путь. Рига, 1921. № 137. 20 июля. С. 4.

[974] Заумники. М., 1922. С. 23—24.

[975] В это время А. Крученых относил к заумной поэтической школе В. Хлебникова, И. Зданевича, В. Каменского, Е. Гуро, П. Филонова, К. Малевича, О. Розанову, Г. Петникова, Р. Алягрова (Р. Якобсон), И. Терентьева, Варст (В. Степанова), Н. Асеева, Н. Хабиас и др. (Заумники. М., 1922. С. 12).

[976] Приведенная журналистом цитата неточна.

[977] *М. <Москвич>.* Литературный календарь // Новый путь. Рига, 1921. № 197. 28 сентября. С. 4; <Б.п.> Литературная хроника // Новый мир. Берлин, 1921. № 224. 23 октября. С. 8.

[978] Концерты, лекции и митинги // Правда. 1921. № 207. 17 сентября. С. 2.

[979] *Крученых А.* 15 лет русского футуризма. М., 1928. С. 61.

[980] Заумники. М., 1922. С. 24.

[981] С.А. Есенин в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1986. Вклейка между с. 224—225. См. также примеч. 712.

[982] Дом Печати // Печать и революция. 1922. Кн. 1 (4). Январь—март. С. 329.

[983] *М. <Москвич.>.* Литературный календарь // Новый путь. Рига, 1921. № 197. 28 сентября. С. 4; <Б.п.> Литературная хроника // Новый мир. Берлин, 1921. № 224. 23 октября. С. 8.

[984] Очевидно, рецензент перепутал с Хлебниковым кого-то из других футуристов, возможно В. Каменского. Хлебников приехал в Москву лишь в конце декабря 1921 г. и не мог участвовать в этом вечере.

[985] За участие в революционной деятельности В. Маяковский арестовывался трижды. Первый раз —29 марта 1908 г.; содержался в Сущевском полицейском доме до 9 апреля 1908 г. Во второй раз Маяковский был арестован 18 января 1909-го и содержался там же до 28 февраля 1909 г. В третий раз арестован 2 июля 1909-го и 18 августа переведен в Бутырскую тюрьму, где находился до 9 января 1910 г. (*Земскова В.Ф.* Участие Маяковского в революционном движении (1906—1910) // Литературное наследство. Т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958. С. 433—540).

[986] В действительности начиная с декабря 1921 г. В. Маяковский печатался во многих футуристических сборниках.

[987] Имеется в виду «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче».

[988] Несмотря на принадлежность к комфутам, формально Маяковский в РКП (б) не состоял.

[989] <Б.п.> 13-летний <sic!> юбилей Маяковского // Голос Родины. Владивосток, 1921. № 692. 12 декабря. С. 3. В публикуемом тексте «13-летний» нами везде исправлено на «12-летний».

[990] <Б.п.> «Дювлам» // Новый путь. Рига, 1921. № 200. 1 октября. С. 4. См. также: Московская хроника // Жизнь искусства. 1921. № 815. 1 ноября. С. 3. В газетной хронике промелькнуло сообщение, что «Дювлам» праздновался дважды (*М. <Москвич>.* Литературный календарь // Новый путь. Рига, 1921. № 197. 28 сентября. С. 4; <Б.п.> Литературная хроника // Новый мир. Берлин, 1921. № 224. 23 октября. С. 8). Однако каких-либо подтверждений этого сообщения не найдено.

[991] *Шкловский В.* Жили-были. М., 1964. С. 325—326.

[992] *Спасский К.* У Маяковского // Новый мир. Берлин, 1921. № 227. 27 октября. С. 4.

[993] *Спасский К.* Литературная Москва // Новый мир. Берлин, 1921. № 236. 6 ноября. С. 6.

[994] Цит. по: *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 217.

[995] По воспоминаниям другого очевидца, ничевоки «вышли с нагрудниками — детскими “слюнявчиками”, на которых написано: “ничего не пишите, ничего не читайте, ничего не печатайте”. Безмолвно постояли на сцене и ушли, освистанные публикой» (*Фефер В.*В. Смотр поэтических школ // В Политехническом «Вечер новой поэзии». М., 1987. С. 334).

[996] *Спасский К.* Литературная Москва // Новый мир. Берлин, 1921. № 236. 6 ноября. С. 6.

[997] *Фефер В.В.* Смотр поэтических школ // В Политехническом «Вечер новой поэзии». М., 1987. С. 334.

[998] Руль. Берлин, 1921. № 293. 3 ноября. Цит. по: *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 217.

[999] *Вольпин Н.* Свидание с другом // Как жил Есенин. Челябинск, 1992. С. 298—299.

[1000] Лекции и доклады // Печать и революция. 1922. Кн. 1 (4). Январь—март. С. 337.

[1001] *Крученых А.* Наш выход. М., 1996. С. 131.

[1002] Лекции и доклады // Печать и революция. 1922. Кн. 1 (4). Январь—март. С. 337.

[1003] *Шугаева Н.* Чистка поэтов. Страничка из истории новейшей литературы // Читатель и писатель. 1928. № 3. 1 февраля. С. 3. (Далее: Шугаева 1928).

[1004] *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959. С. 458—461.

[1005] М. Цветаева свидетельствовала о совершенно ином отношении Маяковского к Ахматовой вне эстрады. См.: *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 214.

[1006] В передаче А. Крученых, Маяковский следующим образом охарактеризовал Мариенгофа: «Ему бы автомобили из грязи вытаскивать. (Маяковский расчистил Мариенгофа и вынес резолюцию: “Отправить к отбыванию гуж-повинности”)» (*Крученых А.* Наш выход. М., 1996. С. 144—145).

[1007] *А.В. <А. Вольский>*. У С.А. Есенина (Беседа) // Накануне. 1922. № 41. 16 мая. С. 5. В цитируемой статье приведены также сведения, будто Маяковский утверждал на вечере «чистки поэтов», что «только Кусиков — настоящий поэт, а Есенину принадлежит первое место в поэзии, хотя он “представитель другой стихии”». Поскольку эти сведения исходят от самих имажинистов и не подтверждаются другими источниками, мы не считаем их достоверными, особенно в отношении Кусикова.

[1008] *Миндлин Э.* Необыкновенные собеседники. М., 1968. С. 100—101.

[1009] ФОН — факультет общественных наук МГУ.

[1010] Шугаева 1928. С. 3.

[1011] *Миндлин Э.* Необыкновенные собеседники. М., 1968. С. 101—102.

[1012] Шугаева 1928. С. 3.

[1013] Там же. С. 3.

[1014] *Крученых А.* Наш выход. М., 1996. С. 135.

[1015] Возможно, Д. Дудкин (псевдоним, настоящая фамилия Озеров Дмитрий Иванович).

[1016] Шугаева 1928. С. 3.

[1017] Календарь искусств. Харьков, 1923. № 5. С. 6.

[1018] Хроника // Новый путь. Рига, 1922. № 323. 1 марта. С. 4.

[1019] *М. <Москвич>*. Литературный календарь // Новый путь. Рига, 1921. № 197. 28 сентября. С. 4.

[1020] *Фриче В.* Октябрь в поэзии // Художественное слово. 1920. № 2. С. 38—39.

[1021] Там же. С. 39.

[1022] *Брюсов В.* Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Печать и революция. 1922. Кн. 7. С. 60.

[1023] *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1991. С. 113—114.

[1024] См. также: *Винокур Г.О.* Московский Лингвистический Кружок // РСФСР. Академический центр Наркомпроса. Научные известия. Сб. 2. М., 1922. С. 289—290; *Якобсон Р., Богатырев П.* Славянская филология в России за годы войны и революции. Берлин, 1923; Томашевский и Московский Лингвистический кружок. / Публ., предисл. и примеч. Л.С. Флейшмана // Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 422. Тарту, 1977. С. 113—132; *Тоддес Е.А., Чудакова М.О.* Первый русский перевод «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра и деятельность Московского Лингвистического кружка // Федоровские чтения. 1978. М., 1981. С. 229—249; *Шапир М.И.* Материалы по истории лингвистической поэтики в России // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1991. Т. 50. № 1. С. 43—57; *Р.О. Якобсон.* Московский Лингвистический кружок / Подг. текста, публ., вступ. заметка и примеч. М.И. Шапира // Philologica. 1996. V. 3. № 5/7. С. 361—380 (с. 369: библиогр.); *Баранкова Г.С.* К истории Московского Лингвистического кружка: Материалы из Рукописного отдела Института русского языка // Язык. Культура. Гуманитарное знание. Научное наследие Г.О. Винокура и современность. М., 1999. С. 359—382; и др.

[1025] ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 1 (Е.х. 1). В связи с архивной обработкой материалов МЛК, начатой Отделом Рукописей ИРЯ РАН, все документы разбиваются на единицы хранения, и отдельным документам присваиваются номера. Но, поскольку работа эта не доведена еще до конца, здесь используется старая система ссылок. В скобках указаны единицы хранения и номера документов по новой описи в соответствии с теми, которые приводятся в статье: *Баранкова Г.С.* К истории Московского Лингвистического кружка: Материалы из Рукописного Отдела Института русского языка // Язык. Культура. Гуманитарное знание. Научное наследие Г.О. Винокура и современность. М., 1999. С. 362—376.

[1026] *Винокур Г.О.* Объяснительная записка к смете Московского Лингвистического кружка // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 340 (Е.х. 13).

[1027] *Винокур Г.О.* Московский Лингвистический Кружок // РСФСР. Академический центр Наркомпроса. Научные известия. Сб. 2. М., 1922. С. 289—290.

[1028] Письма Р. Якобсона В. Хлебникову и А. Крученых см. в: Experiment. Los Angeles, 1999. V. 5.

[1029] Якобсон-будетлянин: Сборник материалов. Stockholm, 1992. С. 29—30.

[1030] Там же. С. 31.

[1031] *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Прага, 1921. С. 5—6.

[1032] *Горнунг Б.В.* Поход времени. Кн. 2: Статьи и эссе. М., 2001. С. 364.

[1033] *Якобсон Р., Богатырев П.* Славянская филология в России за годы войны и революции. Берлин, 1923. С. 31.

[1034] Отчет о деятельности Московского Лингвистического кружка за 5-й год существования (с 29 февраля 1919 по 29 февраля 1920) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 258 (Е.х. 8. № 2). Следует отметить, что в заглавии этого документа допущена неточность: в невисокосном 1919 г. февраль состоял из 28 дней. В том же архиве имеется другой список действительных членов МЛК, избранных в период с 1/III 1918 по 1/III 1919 (ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 1), составленный в 1956 году Буслаевым, Горнунгом и Нейштадтом. Помимо семи членов-учредителей в этом списке указано еще 22 действительных члена МЛК, в том числе О. М Брик, С.П. Бобров, С.М. Бонди, Ф.М. Вермель, Б.А. Кушнер, В.В. Маяковский, В.Б. Шкловский и др. Сравнение протоколов заседаний МЛК с последним списком позволяет говорить о его существенной неточности. Многие из перечисленных в нем людей либо были избраны в члены МЛК позднее, либо не избирались вообще (В. Маяковский, Ф. Вермель), а только изредка присутствовали на заседаниях.

[1035] Отчет Московского Лингвистического кружка за 1918—19 академ. г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 257 (Е.х. 8. № 1). Вспоминая впоследствии этот доклад, Р. Якобсон и П. Богатырев резюмировали: «Доклад В.И. Нейштадта (1918) о пушкинской фривольной сказке “Царь Никита”. Докладчик указывает французские источники сказки и устанавливает, что один ее эпизод заимствован Пушкиным из русской эротической песни, известной как по сборнику Кирши Данилова, так и по современным записям» (*Якобсон Р., Богатырев П.* Славянская филология в России за годы войны и революции. Берлин, 1923. С. 39). М.И. Шапир считает, что этот доклад состоялся не в 1918-м, а скорее во второй половине 1919 г. (Philologica. 1996. Vol. 3. № 5/7. С. 371), делая этот вывод на основании одного из поздних (1978 г.) писем Р. Якобсона. (*Левинтон Г., Охотин Н.* «Что за дело им — хочу...»: О литературных и фольклорных источниках сказки А.С. Пушкина «Царь Никита и 40 его дочерей» // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 28—29). Но упоминание доклада В. Нейштадта в указанном отчете МЛК первым за 1918—1919 академический год, очевидно, указывает все же на осень 1918-го.

[1036] Якобсон-будетлянин. Stockholm, 1992. С. 45, 48.

[1037] Протокол заседания Московского Лингвистического Кружка от 5 апреля 1919 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 14—15 (Е.х. 2. II. № 1).

[1038] Протокол заседания Московского Лингвистического Кружка от 12 апреля 1919 года. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 16—18 (Е.х. 2. II. № 2).

[1039] Протокол заседания Московского Лингвистического Кружка от 20 апреля 1919 года. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 20—23 (Е.х. 2. II. № 3).

[1040] Гурьян Герасим Давидович — врач, знакомый Р. Якобсона, у которого последний снимал комнату в том же доме этажом выше (Якобсон-будетлянин. Stockholm, 1992. С. 48).

[1041] Протокол заседания <МЛК> 25 апреля <1919 года> // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 25 (Е.х. 2. II. № 4).

[1042] РГАЛИ. Ф. 1525. Оп. 1. Е.х. 418. Л. 1—2; *Тоддес Е.А., Чудакова М.О.* Первый русский перевод «Курса общей лингвистики Ф. де Соссюра и деятельность Московского Лингвистического кружка // Федоровские чтения. 1978. М., 1981. С. 246—247.

[1043] Протокол заседания МЛК от 11 мая 1919 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 26—27 (Е.х. 2. II. № 5). В воспоминаниях Р. Якобсона рассказывается, что на заседании также присутствовал и выступал в прениях В. Маяковский (Якобсон-будетлянин. Stockholm, 1992. С. 44). О присутствии Маяковского на этом заседании вспоминал также В.И. Нейштадт (*Шапир М.И.* Материалы по истории лингвистической поэтики в России // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1991. Т. 50. № 1. С. 43). В протоколе заседания ни присутствие, ни выступление Маяковского не отражены.

[1044] Протокол заседания Московского Лингвистического Кружка от 17 мая 1919 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 28—29 (Е.х. 2. II. № 6).

[1045] Заседание <МЛК> 20 мая 1919 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 48 (Е.х. 2. II. № 7).

[1046] Протокол заседания <МЛК> 23 мая 1919 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 49—50 (Е.х. 2. II. № 8).

[1047] Отчет о деятельности Московского Лингвистического кружка за 5-й год существования (с 29 февраля 1919 по 29 февраля 1920) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 258—259 (Е.х. 8. № 2).

[1048] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 8-го июня 1919 года. / <Публ. Л.С. Флейшмана> // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 422. Тарту, 1977. С. 125—127 (Труды по знаковым системам IX). Программу доклада Б. Томашевского «О пятистопном ямбе Пушкина» см.: ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 386—386а (Е.х. 16).

[1049] Протокол заседания Московского Лингвистического Кружка от 19 июня 1919 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 59—60 (Е.х. 2. II. № 9). Так называемые каролингские ритмы — силлабо-тонические стихи, близкие народным песням, эпохи Каролингского возрождения (8—10 вв. н. э.).

[1050] Протокол заседания Московского Лингвистического Кружка от 21 июня 1919 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 61 (Е.х. 2. II. № 10).

[1051] Отчет о деятельности Московского Лингвистического кружка за 5 год существования (с 29 февраля 1919 по 29 февраля 1920 г.) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 258—259 (Е.х. 8. № 2).

[1052] Протокол заседания <МЛК> 28 июня 1919 года. <Черновик> // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 62 (Е.х. 2. II. № 11).

[1053] Протокол заседания <МЛК> 1/VII <1919> // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 232 (Е.х. 7. № 1).

[1054] Протокол заседания <МЛК> 10 июля <1919>. <Черновик> // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 233—235 (Е.х. 7. № 2). Это было последнее заседание, на котором присутствовал Ф.М. Вермель. В дальнейшем он отошел от работы МЛК, а через некоторое время записал в дневнике: 7 апреля 1920 г.: «Бывает время, когда общие интересы культуры заставляют поддерживать даже противников в искусстве». 24 апреля 1920 г.: «Экспериментальное изучение лирики не дало, в конце концов, существенных результатов. Метод чистой дескрипции в его применении к художественному произведению оказался несостоятельным. И то обстоятельство, что почти все исследователи неумышленно выходили за пределы этого метода, только свидетельствует о неудовлетворенности чисто опытным изучением». 9 мая 1920 г.: «Мертвец выдумал экспериментальное изучение лирики. Все обесцветилось, исказилось и вывернуло внутренности. И тянется, тычется руками и к свету обращает свои незрячие глаза» (Стихи и переводы Филиппа Вермеля. М., 2000. С. 135).

[1055] Протокол заседания <МЛК> 1/IX 1919 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 63—64 (Е.х. 2. II. № 12). Протокол опубликован Г.С. Баранковой. См.: Литературное обозрение. 1997. № 3.

[1056] Протокол заседания Московского Лингвистического Кружка от 23 сентября 1919 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 65—66 (Е.х. 2. II. № 13).

[1057] Протокол заседания Московского Лингвистического Кружка от 3 октября 1919 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 67 (Е.х. 2. II. № 14). John Ries (1857—1933).

[1058] Рецензию Вяч. Иванова на статью Р.О. Якобсона и ответную статью Р. Якобсона см.: РГАЛИ. Ф. 2164 (Г.О. Винокур). Оп. 2. Е.х. 5. Л. 1—10.

[1059] Протокол заседания МЛК от 18 октября 1919 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 68—69 (Е.х. 2. II. № 15).

[1060] Протокол заседания М.Л. Кружка от 25 октября 1919 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 70—76 (Е.х. 2. II. № 16).

[1061] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка / <Публ. Л.С. Флейшмана> // Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 422. Тарту, 1988. С. 129—130.

[1062] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка от 1 ноября 1919 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 77 (Е.х. 2. II. № 17). Ягич (Jagič) Игнатий Викторович (1838—1923) — языковед.

[1063] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка от 9/XII 1919 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 51 (Е.х. 2. II. № 18). См. также черновик протокола 9/XII 1919: РГАЛИ. Ф. 2164 (Г.О. Винокур). Оп. 1. Е.х. 1. Л. 16—17.

[1064] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка от 19 декабря 1919 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 52—53 (Е.х. 2. II. № 19).

[1065] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка от 23 декабря 1919 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 54—55 (Е.х. 2. II. № 20).

[1066] Отчет о деятельности Московского Лингвистического кружка за 5-й год существования (с 29 февраля 1919 по 29 февраля 1920 г.) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 258—259 (Е.х. 8. № 2).

[1067] Там же. Л. 258—259. Дата и участники заседания предположительно устанавливаются по черновику протокола: РГАЛИ. Ф. 2164 (Г.О. Винокур). Оп. 1. Е.х. 1. Л. 14—15. Проставленная на черновике дата 7/I —19 г., по-видимому, является характерной опиской, когда некоторое время по привычке продолжают указывать уже прошедший год.

[1068] <Повестка> // РГАЛИ. Ф. 2164 (Г.О. Винокур). Оп. 1. Е.х. 1. Л. 18.

[1069] Якобсон-будетлянин. Stockholm, 1992. С. 54, 57.

[1070] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка от 7 февраля 1920 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 78 (Е.х. 3. № 1).

[1071] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка от 13 февраля 1920 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 79 (Е.х. 3. № 2). Программу доклада Б. Томашевского «О ритме пушкинской прозы» см.: РО ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 385—386 (Е.х. 16).

[1072] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 15-го февраля 1920 г. / Публ. Л.С. Флейшмана // Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 422. Тарту, 1977. С. 131—132.

[1073] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка от 21 февраля 1920 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 80 (Е.х. 3. № 3).

[1074] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка от 29 февраля 1920 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 81 (Е.х. 3. № 4).

[1075] Отчет о деятельности Московского Лингвистического кружка за 5-й год существования (с 29 февраля 1919 по 29 февраля 1920 г.) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 258 (Е.х. 8. № 2).

[1076] Имеется в виду доклад на совместном заседании МЛК с Московской диалектологической комиссией, посвященный «обсуждению вопроса о введении в русский язык латинского алфавита» [Отчет о деятельности Московского Лингвистического кружка за 5-й год существования (с 29 февраля 1919 по 29 февраля 1920 г.) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 259 (Е.х. 8. № 2)]. Точная дата и место проведения этого заседания не установлены.

[1077] *Винокур Г.О.* Объяснительная записка к смете Московского Лингвистического кружка // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 340—341 (Е.х. 13).

[1078] <Расписка> // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 368 (Е.х. 15).

[1079] <Расписка> // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 369 (Е.х. 15).

[1080] <Расписка> // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 370 (Е.х. 15).

[1081] Отчет о деятельности Московского Лингвистического кружка за 5-й год существования (с 29 февраля 1919 по 29 февраля 1920 г.) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 259 (Е.х. 8. № 2).

[1082] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка от 7/III — 1920 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 82 (Е.х. 3. № 5).

[1083] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка от 14 марта 1920 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 83—84 (Е.х. 3. № 6).

[1084] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка от 21 марта 1920 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 85—87, 88—89 (Е.х. 3. № 7).

[1085] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка от 4 апреля 1920 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 90—93 (Е.х. 3. № 8).

[1086] Отчет о деятельности Московского Лингвистического кружка за шестой год его существования (с 1 марта 1920 г. по 1 марта 1921 г.) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 260—262, 263 (Е.х. 8. № 3).

[1087] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка от 25 апреля 1920 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 94—96 (Е.х. 3. № 9).

[1088] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 11 августа 1920 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 98—99 (Е.х. 3. № 10).

[1089] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 19 августа 1920 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 100—101 (Е.х. 3. № 11).

[1090] *Горнунг Б.В.* Поход времени. Кн. 2: Статьи и эссе. М., 2001. С. 345.

[1091] Там же. С. 346—347.

[1092] Ни на следующем заседании МЛК, ни позже работы В. Шершеневича, согласно имеющимся протоколам заседаний, членами кружка не обсуждались.

[1093] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 17 октября 1920 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 102—105 (Е.х. 3. № 12).

[1094] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 24 октября 1920 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 106—108 (Е.х. 3. № 13).

[1095] Отчет о деятельности Московского Лингвистического кружка за шестой год его существования (с 1 марта 1920 г. по 1 марта 1921 г.) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 260—262, 263 (Е.х. 8. № 3).

[1096] Там же. Л. 263.

[1097] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 5 декабря 1920 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 110—112 (Е.х. 3. № 14).

[1098] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 21 декабря 1920 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 113—115 (Е.х. 3. № 15).

[1099] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 28 декабря 1920 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 116—119 (Е.х. 3. № 16). Бельчиков Николай Федорович (1890—1979) — литературовед, с 1953 г. член-корр. АН СССР.

[1100] <Повестка> // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 367 (Е.х. 15). Протокол заседания отсутствует.

[1101] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 6 февраля 1921 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 120—122 (Е.х. 4. № 1).

[1102] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 13 февраля 1921 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 123—124, 125—126 (Е.х. 4. № 2).

[1103] Мсерианц Левон Зарманович (1867—1933) — историк, археолог, диалектолог, профессор Варшавского университета.

[1104] Протокол заседания МЛК 6 марта 1921 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 127—128 (Е.х. 4. № 3).

[1105] Проклиза (англ. proclisis, фр. proclise, нем. Proklise) — акцентуационная зависимость предшествующего безударного слова от последующего ударного, служащего ему акцентуационной опорой. Энклиза (англ. enclisis, фр. enclise, нем. Enklise) — акцентуационное примыкание безударного слога или слова к предшествующему ударному элементу с образованием одной акцентуационной единицы.

[1106] Протокол публичного заседания Московского Лингвистического кружка, состоявшегося 13 марта 1921 года в 12 часов дня в Большой аудитории Психологического института Московского Университета // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 129—131, 132 (Е.х. 4. № 4). См. также: *Томашевский Б.* «Наукообразные» // Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 422. Тарту, 1977. С. 115—124. Томашевский повторял доклад в Доме печати (1 апреля 1921). В прениях участвовали Б. Пастернак, С. Бобров и др. (Материалы для годового отчета Московского Лингвистического кружка с 1 марта 1921 года по 1 марта 1922 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 266 [Е.х. 9. № 1]).

[1107] В архиве МЛК (ОР ИРЯ РАН) период с 29 февраля 1920 по 1 марта 1921 г. представлен лишь 15 протоколами заседаний, на которых были сделаны 17 докладов и одно из заседаний (19 августа 1920) носило лабораторный характер.

[1108] Протокол годичного заседания Московского Лингвистического кружка, состоявшегося 13 марта 1921 года в 6 часов вечера // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 133—134 (Е.х. 4. № 5).

[1109] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 20 марта 1921 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 135—136 (Е.х. 4. № 6).

[1110] Материалы годового отчета Московского Лингвистического кружка с 1 марта 1921 года по 1 марта 1922 года (7-й год существования) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 266 (Е.х. 9. № 1).

[1111] Закрытое заседание Московского Лингвистического кружка 3 апреля 1921 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 147 (Е.х. 4. № 11).

[1112] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 3 апреля 1921 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 137—138, 147—148 (Е.х. 4. № 7, 11).

[1113] Закрытое заседание 4 апреля 1921 года 4 часа (Ист. Музей) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 148 (Е.х. 4. № 11).

[1114] Закрытое заседание 5 апреля 1921 года 4 часа (Ист. Музей) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 148 (Е.х. 4. № 11).

[1115] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 7 апреля 1921 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 139, 149—150 (Е.х. 4. № 8, 11).

[1116] Заседание 7-го апреля 1921 г. (на кв. Е.М. Шиллинга) 9 часов // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 148 (Е.х. 4. № 11).

[1117] Заседание Президиума 8 апреля // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 150 (Е.х. 4. № 11).

[1118] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 10 апреля 1921 года в 7 $^1/_2$ часов // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 141—142 (Е.х. 4. № 9).

[1119] Материалы для годового отчета Московского Лингвистического кружка с 1 марта 1921 года по 1 марта 1922 года (7-й год существования) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 266 (Е.х. 9. № 1).

[1120] Отчет о деятельности Московского Лингвистического кружка за седьмой год его существования (1 марта 1921—1 марта 1922 г.) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 264—265 (Е.х. 9. № 1). См. также: РГАЛИ. Ф. 2164 (Г.О. Винокур). Оп. 1. Е.х. 1. Л. 19—20.

[1121] Материалы для годового отчета Московского Лингвистического кружка с 1 марта 1921 года по 1 марта 1922 года (7-й год существования) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 266 (Е.х. 9. № 1).

[1122] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 14 апреля 1921 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 143—146 (Е.х. 4. № 10).

[1123] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 17 апреля 1921 года в 7 $^1/_2$ часов // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 151 (Е.х. 4. № 12).

[1124] Материалы для годового отчета Московского Лингвистического кружка с 1 марта 1921 года по 1 марта 1922 года (7-й год существования) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 266 (Е.х. 9. № 1).

[1125] Там же. Л. 266.

[1126] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 24 апреля 1921 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 152—153 (Е.х. 4. № 13).

[1127] Материалы для годового отчета Московского Лингвистического кружка с 1 марта 1921 года по 1 марта 1922 года (7-й год существования) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 266 (Е.х. 9. № 1).

[1128] <Протокол заседания МЛК> 8 мая 1921 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 154 (Е.х. 4. № 14).

[1129] Материалы для годового отчета Московского Лингвистического кружка с 1 марта 1921 года по 1 марта 1922 года (7-й год существования) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 266 (Е.х. 9. № 1).

[1130] Там же. Л. 266 (Е.х. 9. № 1).

[1131] Там же. Л. 266 (Е.х. 9. № 1).

[1132] Там же. Л. 266 (Е.х. 9. № 1).

[1133] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 29 мая 1921 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 155 (Е.х. 4. № 15).

[1134] Материалы для годового отчета Московского Лингвистического кружка с 1 марта 1921 года по 1 марта 1922 года (7-й год существования) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 266 (Е.х. 9. № 1).

[1135] Там же. Л. 266 (Е.х. 9. № 1).

[1136] Там же. Л. 266 (Е.х. 9. № 1).

[1137] <Повестка> // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 353, 364 (Е.х. 15).

[1138] Отчет о деятельности Московского Лингвистического кружка за седьмой год его существования (1 марта 1921—1 марта 1922 г.) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20.

Л. 264—265 (Е.х. 9. № 1). См. также: РГАЛИ. Ф. 2164 (Г.О. Винокур). Оп. 1. Е.х. 1. Л. 19—20.

1139 Заумники. М., 1922. С. 24.

1140 Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 25 сентября 1921 года // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 156 (Е.х. 4. № 16).

1141 <Повестка> // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 361 (Е.х. 15), л. 395 (Е.х. 16). Тезисы доклада А. Буслаева см.: ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 396 (Е.х. 16)

1142 Отчет о деятельности Московского Лингвистического кружка за седьмой год его существования (1 марта 1921—1 марта 1922 г.) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 264—265 (Е.х. 9. № 1). См. также: РГАЛИ. Ф. 2164 (Г.О. Винокур). Оп. 1. Е.х. 1. Л. 19—20.

1143 Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 2 января 1922 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 158—161 (Е.х. 5. № 1).

1144 <Повестка> // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 351 (Е.х. 15).

1145 Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 17 февраля 1922 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 162—163, 164—165 (Е.х. 5. № 2).

1146 Отчет о деятельности Московского Лингвистического кружка за седьмой год его существования (1 марта 1921—1 марта 1922 г.) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 264—265 (Е.х. 9. № 1). См. также: РГАЛИ. Ф. 2164 (Г.О. Винокур). Оп. 1. Е.х. 1. Л. 19—20.

1147 См., например: Смета расходов Московского Лингвистического кружка на 1920 год // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 339 (Е.х. 13). Согласно этой смете, в 1920 г. гонорар за доклады и рефераты, прочитанные в кружке, составлял в среднем 500 руб. за 2 часа.

1148 *Горнунг Б.В.* Поход времени. Кн. 2: Статьи и эссе. М., 2001. С. 365.

1149 «Квартет» — московский философский кружок начала 1920-х годов.

1150 *Горнунг Б.В.* Поход времени. Кн. 2: Статьи и эссе. М., 2001. С. 372—373.

1151 Цит. по статье: *Шапир М.И.* Материалы по истории лингвистической поэтики в России // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1991. Т. 50. № 1. С. 53.

1152 *Г.С.* «Гермес». Журнал. № 1. Июль 1922. Москва 1922 // Корабль. Калуга, 1923. № 1—2 (7—8). С. 45. См. также: Московская литературная и филологическая жизнь 1920-х годов: машинописный журнал «Гермес». III. К истории машинописных изданий 1920-х годов / Публ. Г.А. Левинтона и А.Б. Устинова // Пятые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990. С. 198—200.

1153 Протокол годичного заседания Московского Лингвистического кружка 6 марта г. 1922, № 1 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 166—167 (Е.х. 5. № 3).

1154 Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 13 марта 1922 г., № 2 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 168 (Е.х. 5. № 4).

1155 Там же. Л. 168—169 (Е.х. 5. № 4).

1156 Протокол заседания Президиума Московского Лингвистического кружка 19 марта 1922 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 170—171 (Е.х. 5. № 5).

1157 Протокол заседания Президиума Московского Лингвистического кружка 20 марта 1922 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 172—173 (Е.х. 5. № 6).

1158 Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 21 марта 1922 г., № 3 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 174—175 (Е.х. 5. № 7).

1159 Происхождение приводимого ниже протокола не вполне ясно. По некоторым деталям можно заключить, что текст его был написан существенно позже, чем март 1922 г. Так, например, употребленное в тексте слово «ленинградский» вместо «петроградский» однозначно указывает, что сам текст написан уже после января 1924 г. Кроме того, в перечне присутствовавших на этом заседании действительных членов кружка указан ряд лиц, которые, согласно другим материалам архива, в членах МЛК не состояли. В то же время столь детальное описание развернувшихся на заседании споров заставляет предполагать, что в

основе текста лежали все-таки подлинные записи одного из участников заседания. Возможно, что указанный протокол появился в результате работы, проведенной в 1956 г. Буслаевым, Горнунгом и Нейштадтом, и является текстом, документальная основа которого переплетена со значительной долей мемуарной реконструкции этого заседания.

[1160] Согласно имеющимся протоколам заседаний МЛК, вопрос о сериях рассматривался не на «февральских пленарных заседаниях», о которых не имеется никаких сведений, а на заседаниях президиума МЛК 8, 19 и 20 марта 1922 г.

[1161] Согласно постановлению, зафиксированному в протоколе МЛК от 21 марта 1922 г., неутвержденной осталась лишь серия V «Фонетика», тогда как серия «Искусственные языки» после обсуждения была утверждена собранием.

[1162] Согласно данному протоколу, в число этих 22 членов МЛК были включены также Ф.М. Вермель, Н.Н. Волков, Н.И. Жинкин, Л.И. Жирков, Е.А. Мейер и А.К. Соловьева. Следует отметить, что в списках членов МЛК, приводимых в годовых отчетах о деятельности кружка, эти лица никогда не значились. Более того, некоторые из них (Н.Н. Волков и А.К. Соловьева) даже ни разу до этого не упоминались в сохранившихся протоколах заседаний. Они стали появляться на заседаниях кружка в качестве «гостей» лишь с ноября 1922-го (А.К. Соловьева) и марта 1923 г. (Н.Н. Волков). В то же время член МЛК А.М. Пешковский назван почему-то среди «гостей» данного пленарного заседания. Все эти неточности следует, видимо, отнести к мемуарной части данного протокола.

[1163] Протокол № 3/22 пленарного заседания Московского Лингвистического кружка 21 марта 1922 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 176—184 (Е.х. № 8).

[1164] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 28 марта 1922 г., № 4 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 199 (Е.х. 5. № 10).

[1165] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 31 марта 1922 г., № 5 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 200 (Е.х. 5. № 11).

[1166] <Заявление> // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 202 (Е.х. 5. № 12), л. 336 (Е.х. 11).

[1167] Протокол заседания Президиума Московского Лингвистического кружка 4 апреля 1922 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 201 (Е.х. 5. № 12).

[1168] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 7 апреля 1922 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 203 (Е.х. 5. № 13).

[1169] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 10 мая 1922 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 204—206 (Е.х. 5. № 14).

[1170] *Горнунг Б.В.* Поход времени. Кн. 2. Статьи и эссе. М., 2001. С. 373.

[1171] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 9 июня 1922 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 207—208, 209—210, 212—216 (Е.х. 5. № 15).

[1172] Там же. Л. 208.

[1173] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка от 14 июня 1922 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 217—218 (Е.х. 5. № 16).

[1174] Протокол заседания Президиума Московского Лингвистического кружка 21 июля 1922 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 220 (Е.х. 5. № 17).

[1175] Протокол заседания Президиума Московского Лингвистического кружка 4 октября 1922 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 221 (Протокол почему-то не указан в новой описи и не имеет ни единицы хранения, ни номера. См. примеч. 1025).

[1176] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 10 октября 1922 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 222 (Е.х. 5. № 18).

[1177] Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 22 октября 1922 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 223—224 (Е.х. 5. № 19).

[1178] План издания был разработан и утвержден на заседании МЛК 5 ноября 1922 г. (протокол отсутствует). Серия предполагалась из 4 выпусков следующего содержания: Вып. I. Петербургский классицизм (Содержание: 1. Общий очерк — М.М. Кенигсберг. 2—3. М. Кузмин, А. Ахматова — М.М. Кенигсберг. 4—5. Н. Гумилев, О. Мандельштам — Б.В. Горнунг); Вып. II. Центрифуга (Содержание: 1. Общий очерк — А.И. Ромм. 2—3. Б. Пастернак, Н. Асеев —

А.И. Ромм); Вып. III. Футуризм (Содержание: 1. Общий очерк — Г.О. Винокур. 2. В. Хлебников, А. Крученых — А.А. Буслаев. 3. В. Маяковский — Б.А. Кушнер. 4. Е. Гуро, В. Каменский, Б. Лившиц — Г.О. Винокур и В.И. Нейштадт. 5. Эгофутуризм: И. Северянин и его последователи — В.И. Нейштадт); Вып. IV. Имажинисты (Содержание: 1. Общий очерк — С.Я. Мазэ. 2—4. С. Есенин, А. Мариенгоф, В. Шершеневич — С.Я. Мазэ). Все выпуски предполагалось подготовить к печати за три месяца. Заявка на издание с подробным обоснованием и объяснением была направлена в Госиздат (<Черновик заявления в Госиздат> // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 348—349 [Е.х. 14].). 12 ноября 1922 г. Н. Пиксанов, ознакомившись с планом издания, полностью поддержал его (ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 240—241). Тем не менее этот замысел, как и все издательские проекты МЛК, остался невоплощенным.

1179 Протокол заседания Президиума Московского Лингвистического кружка 27 октября 1922 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 226 (Е.х. 5. № 20).

1180 Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 1 ноября 1922 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 227—229 (Е.х. 5. № 21).

1181 Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 13 ноября 1922 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 230—231 (Е.х. 5. № 22).

1182 <Черновик протокола заседания МЛК> // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 234—235.

1183 Отчет о деятельности Московского Лингвистического кружка за восьмой год его существования (с 1/III —22 по 1/III —23) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 278—279 (Е.х. 9. № 2).

1184 Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 26 февраля 1923 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 247—249 (Е.х. 6. № 1). См. также публикацию М.И. Шапира (Philologica. 1994. Т. 1. № 1/2).

1185 Имеется в виду работа: *Sechehaye A.* Les problemes de la langue a la lumiere d'une theorie nouvelle // Revue philosophique de la France et l'etranger. 1917. T. 84. № 7.

1186 См. также: *Жирков Л.И.* Грамматика аварского языка. М., 1924.

1187 Видимо, имеется в виду книга: *Якобсон Р.* О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923.

1188 Van Ginneken Jacques (1877—1945) — специалист по сравнительной грамматике кавказских языков.

1189 Точное название книги Н.Я. Марра «Яфетический Кавказ и третий этнический элемент в создании средиземноморской культуры» (Лейпциг, 1920).

1190 Отчет о деятельности Московского Лингвистического кружка за восьмой год его существования (с 1/III —22 по 1/III —23) // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 278—279 (Е.х. 9. № 2).

1191 Протокол заседания Московского Лингвистического кружка 5 марта 1923 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 250—253 (Е.х. 6. № 2). См. также: *Тоддес Е.А., Чудакова М.О.* Первый русский перевод «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра и деятельность Московского Лингвистического кружка // Федоровские чтения. 1978. М., 1981. С. 229—249.

1192 Протокол годичного заседания Московского Лингвистического кружка 12 марта 1923 г. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 254 (Е.х. 6. № 3). Тезисы доклада Б.И. Ярхо см.: ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 390—391 (Е.х. 16).

1193 Дополнение к отчету МЛК за 1922—23 гг. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 282 (Е.х. 9. № 2).

1194 Протокол заседания Московского Лингвистического кружка от 4 мая 1923 // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 255 (Е.х. 6. № 4).

1195 Цит. по вступительной заметке М.И. Шапира к статье Р.О. Якобсона «Московский лингвистический кружок» // Philologica. 1996. Vol. 3. № 5/7. С. 362.

1196 Дополнение к отчету МЛК за 1922—23 гг. // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 282 (Е.х. 9. № 2).

[1197] Фраза, заключенная в скобки, вынесена А.И. Роммом в примечание к своему заявлению.

[1198] *Ромм А.И.* Заявление // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 335 (Е.х. 11).

[1199] <Повестка> // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 363. (Е.х. 15).

[1200] <Черновик протокола> // РГАЛИ. Ф. 2164 (Г. Винокур). Оп. 1. Е.х. 1. Л. 7—9.

[1201] Тезисы к докладу В.М. Жирмунского // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 387, 388 (Е.х. 16).

[1202] <Тезисы к докладу С.О. Рогозина> // ОР ИРЯ РАН. Ф. 20. Л. 392 (Е.х. 16).

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ
## РЕВОЛЮЦИЯ НА ТЕАТРЕ

[1] *Тихвинская Л.* Кабаре и театры миниатюр в России. 1908—1917. М., 1995. С. 224.

[2] *Державин К.* «Василиса Премудрая» (новая пьеса А.В. Луначарского) // Жизнь искусства. 1920. № 530—531. 14—15 августа. С. 1.

[3] Хроника // Любовь к трем апельсинам. 1916. № 1. С. 98.

[4] Во время гастролей на Кавказе осенью 1916 г. В. Каменский среди других близких футуризму театральных режиссеров называл Н.Н. Евреинова, В.Э. Мейерхольда, Ф.Ф. Комиссаржевского и А.Я. Таирова.

[5] Режиссеры и художники // Время. 1917. № 103. 12 (25) августа. С. 3.

[6] Впоследствии в нее вошли также Ю.Л. Ракитин и М.В. Бабенчиков (Мастера сцены // Вечерние новости. 1917. № 128. 26 августа. С. 4).

[7] Цех мастеров искусств // Время. 1917. № 108. 18 (31) августа. С. 3.

[8] Положение о курсах по обучению Мастерству сценических постановок // ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2099. Л. 14.

[9] Подробнее см.: *Мейерхольд В.Э.* Лекции: 1918—1919. М., 2000.

[10] Отчет о двухмесячном летнем семестре Инструкторских курсов по обучению мастерству сценических постановок (21 июня —23 августа 1918 г.) // Временник театрального отдела Наркомпроса. 1918. № 1. С. 22.

[11] Инструкторские курсы В.Э. Мейерхольда // Северная коммуна. 1918. № 97. 5 сентября. Вечернее прибавление к № 97. С. 3.

[12] *Вл. Б.* Открытие курсов «Мастерства сценических постановок» // Северная коммуна. 1918. № 125. 9 октября. С. 3.

[13] Курсы мастерства сценических постановок // Временник ТЕО Наркомпроса. 1919. № 2. Февраль. С. 59.

[14] ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2099. Л. 2.

[15] ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2099. Л. 4, 21.

[16] На курсах мастерства сценических постановок // Красная газета. Вечерний выпуск. 1919. № 65. 24 марта. С. 3.

[17] Курсы мастерства сценических постановок // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 132. 16 июня. С. 2.

[18] На Курсах Мастерства Сценических постановок // Жизнь искусства. 1919. № 232. 3 сентября. С. 2.

[19] ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 221. Л. 1, 3.

[20] ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2099. Л. 1.

[21] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 367. 10 февраля. С. 3.

[22] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 413. 30 марта. С. 3.

[23] ЦГА СПб. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2099. Л. 7.

[24] Хроника // Жизнь искусства. 1921. № 811. 4 октября. С. 3.

[25] См. также: *Февральский А.* «Мистерия-буфф»: Опыт литературной сценической истории пьесы // Маяковский. Материалы и исследования. М., 1940.

С. 178—233; *Февральский А.* Первая советская пьеса. М., 1971; *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 63—77.

[26] *А.П. <А. Полынин?>.* Мистерия-буфф // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. № 9. 28 сентября. С. 5.

[27] См.: *Соловьев В.Н.* «Мистерия-буфф» // Стройка. 1931. № 11. 16 апреля. С. 15.

[28] *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 150. Еще раньше в Александринском театре отказались ставить «Стеньку Разина» В. Каменского («Стенька Разин» // Северная коммуна. 1918. № 144. 31 октября. С. 4).

[29] От центрального бюро по организации празднования октябрьской революции // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. № 21. 12 октября. С. 4. См. также: Обращение к актерам // Северная коммуна. 1918. № 129. 13 октября. С. 1; Обращение к актерам // Петроградская правда. 1918. № 226. 16 октября. С. 4.

[30] Мистерия Маяковского // Северная коммуна. 1918. № 139. 25 октября. Вечернее прибавление к № 139. С. 4. Согласно воспоминаниям В.Н. Соловьева, читка «Мистерии-буфф» 13 октября 1918 г. «дала мало конкретных результатов. <...> Пришлось набирать исполнителей для спектакля главным образом из безработных эстрадников» (*Соловьев В.Н.* «Мистерия-буфф» // Стройка. 1931. № 11. 16 апреля. С. 15).

[31] *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959. С. 155—156.

[32] *Луначарский А.В.* Коммунистический спектакль // Петроградская правда. 1918. № 243. 5 ноября. С. 2.

[33] *Февральский А.В.* Первая советская пьеса. «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского. М., 1971. С. 70.

[34] *Соловьев В.Н.* «Мистерия-буфф» // Стройка. 1931. № 11. 16 апреля. С. 15.

[35] Там же.

[36] *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959. С. 156. В автобиографии «Я сам» Маяковский говорит о трех спектаклях.

[37] *Левинсон А.* «Мистерия-буфф» Маяковского // Жизнь искусства. 1918. № 10. 11 ноября. С. 2.

[38] *Маяковский В.* Открытое письмо народному комиссару по просвещению тов. Луначарскому // Петроградская правда. 1918. № 254. 21 ноября. С. 2.

[39] Заявление по поводу «Мистерии-буфф» // Жизнь искусства. 1918. № 19. 21 ноября. С. 4.

[40] *Луначарский А.* О полемике // Жизнь искусства. 1918. № 24. 27 ноября. С. 3.

[41] *Пунин Н.* О «Мистерии-Буфф» Вл. Маяковского // Искусство коммуны. 1918. № 2. 15 декабря. С. 2—3.

[42] *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 153.

[43] «Летучий театр» // Искусство коммуны. 1918. № 3. 22 декабря. С. 3.

[44] Открытие театра экспериментальных постановок // Петроградская правда. Вечерний выпуск. 1918. № 187. 29 августа. С. 4.

[45] Театр экспериментальных постановок // Временник Театрального отдела НКП. 1918. № 1. Ноябрь. С. 30.

[46] Театр «Студия» // Северная коммуна. 1919. № 19. 26 января. С. 4. См. также: Бюллетень отдела театров и зрелищ // Жизнь искусства. 1919. № 57. 11 января. С. 3.

[47] Театр-Студия // Жизнь искусства. 1919. № 69. 1 февраля. С. 2.

[48] <Объявление> // Жизнь искусства. 1919. № 72. 6 февраля. С. 1, 2.

[49] *Л<евинсон> А.* «Дерево превращений» // Жизнь искусства. 1919. № 74. 8 февраля. С. 1.

[50] Театр и искусство // Северная коммуна. 1919. № 79. 10 апреля. С. 4; Ревизия театра «Гротеск» // Северная коммуна. 1919. № 76. 5 апреля. С. 3.

[51] <Объявление> // Жизнь искусства. 1919. № 51. 2 января. С. 4.

[52] В «Привале комедиантов» // Жизнь искусства. 1919. № 69. 1 февраля. С. 2—3.

[53] *Кузмин М.* Андерсеновский Добужинский // Жизнь искусства. 1919. № 123. 29 апреля. С. 1.

[54] Хроника // Любовь к трем апельсинам. 1916. № 1. С. 98.

[55] Хроника // Жизнь искусства. 1919. № 120. 24 апреля. С. 2.

[56] Распоряжения от отдела театров и зрелищ // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 112. 21 мая. С. 2.

[57] Мобилизация артистов Государственных театров // Красная газета. 1919. № 113. 23 мая. С. 4.

[58] *Кузмин М.* Как важно быть серьезным // Жизнь искусства. 1919. № 189. 15 июля. С. 1.

[59] Хроника // Жизнь искусства. 1919. № 207. 5 августа. С. 2; *Кузмин М.* «Соломенная шляпка» // Жизнь искусства. 1919. № 209. 7 августа. С. 1.

[60] *Ромм Г.* «Ревизор» // Жизнь искусства. 1919. № 211—212. 9—10 августа. С. 1.

[61] Сегодня в театрах // Красная газета. 1919. № 166. 26 июля. С. 4.

[62] Хроника // Жизнь искусства. 1919. № 239. 11 сентября. С. 4; *Кузмин М.* Реставрация («Трумф» Крылова) // Жизнь искусства. 1919. № 241—242. 13—14 сентября. С. 1.

[63] *Радлов С.* Несколько хронологических данных // Жизнь искусства. 1920. № 428. 20 апреля. С. 2.

[64] «Саламинский бой» (К постановке в театре «Студия») // Жизнь искусства. 1919. № 114. 9 апреля. С. 3.

[65] Хроника // Жизнь искусства. 1919. № 269. 16 октября. С. 1.

[66] Хроника // Жизнь искусства. 1919. № 278—279. 28—29 октября. С. 2.

[67] Хроника // Жизнь искусства. 1919. № 291. 13 ноября. С. 3.

[68] К празднованию годовщины формирования // Боевая правда. 1919. № 75. 30 ноября. С. 4.

[69] «Стенька Разин» // Жизнь искусства. 1919. № 315. 11 декабря. С. 4.

[70] Театр Эрмитаж для народа // Северная коммуна. 1918. № 142. 29 октября. С. 1; Театр Эрмитаж // Петроградская правда. 1918. № 237. 29 октября. С. 3.

[71] Петроградская правда. 1919. № 37. 16 февраля. С. 4; Испытания артистов // Красная газета. Вечерний выпуск. 1919. № 39. 19 февраля. С. 3.

[72] Спектакли в Эрмитажном театре // Жизнь искусства. 1919. № 92. 6 марта. С. 2. См. также: Театр Эрмитажа — для новых постановок // Петроградская правда. 1919. № 41. 21 февраля. С. 4.

[73] «Саломея» // Красная газета. Вечерний выпуск. 1919. № 54. 8 марта. С. 2.

[74] Болезнь Мейерхольда // Петроградская правда. 1919. № 71. 30 марта. С. 4.

[75] Предстоящие постановки в Эрмитажном театре // Петроградская правда. 1919. № 71. 30 марта. С. 4.

[76] Возрождение Эрмитажного театра // Петроградская правда. 1919. № 136. 21 июня. С. 2; Хроника // Жизнь искусства. 1919. № 180. 4 июля. С. 3; Эрмитажный театр // Красная газета. 1919. № 172. 2 августа. С. 4.

[77] Хроника // Жизнь искусства. 1919. № 192. 18 июля. С. 2.

[78] Хроника // Жизнь искусства. 1919. № 197. 24 июля. С. 2; Театры и зрелища // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 164. 23 июля. С. 2; Спектакли в Гербовом зале // Красная газета. 1919. № 163. 23 июля. С. 4.

[79] *Сторицын П.* «Коварство и любовь» (Труппа Эрмитажного театра) // Жизнь искусства. 1919. № 209. 7 августа. С. 1.

[80] Сцена Гербового зала Дворца искусств была оборудована Отделом ИЗО Наркомпроса по плану художника Я. Гурецкого (Гербовый зал Дворца Искусств // Жизнь искусства. 1919. № 199—200. 26—27 июля. С. 4).

[81] *Кузнецов Е.* Эрмитажный театр (Ф. Шиллер «Коварство и любовь») // Красная газета. 1919. № 168. 29 июля. С. 4.

[82] Сегодня // Красная газета. 1919. № 206. 13 сентября. С. 4; Сегодня в театрах // Петроградская правда. 1919. № 206. 13 сентября. С. 2.

[83] Роль рыжего клоуна исполнял цирковой артист Жорж Дельвари, которого в спектакле звали Анюта.

[84] Женя — по-видимому, критик и театровед Е.М. Кузнецов (1900—1958), Юрий — Ю.П. Анненков.

[85] *Шкловский В.* Дополненный Толстой // Жизнь искусства. 1919. № 259—260. 4—5 октября. С. 2.

[86] Театр исканий // Красная газета. 1919. № 230. 11 октября. С. 4.

[87] Там же. С. 4.

[88] Сегодня в театрах // Петроградская правда. 1919. № 230. 11 октября. С. 2; Там же. № 231. 12 октября. С. 4.

[89] Центротеатр. 17-е заседание // Вестник театра. 1919. № 43. 25—30 ноября. С. 10.

[90] См. также: *Виноградов-Мамонт Н.Г.* Красноармейское чудо. Л., 1972.

[91] РГАЛИ. Ф. 341 (Е.Ф. Никитина). Оп. 1. Е.х. 278. Л. 11.

[92] *Ланина Т.В.* О Николае Глебовиче Виноградове-Мамонте и его книге «Красноармейское чудо» // Виноградов-Мамонт Н.Г. Красноармейское чудо. Л., 1972. С. 6.

[93] Позерн Лариса Генриховна (1882—1940)

[94] *Туча.* Театр Красной армии // Красная газета. Вечерний выпуск. 1919. № 28. 6 февраля. С. 3.

[95] Театр и искусство // Северная коммуна. 1919. № 32. 11 февраля. С. 4; От Культурно-Просветительного Отделения Военного Комиссариата // Жизнь искусства. 1919. № 74. 8 февраля. С. 2. Екатерининская улица — ныне Малая Садовая ул.

[96] Открытие красноармейской драматургической студии // Жизнь искусства. 1919. № 78. 14 февраля. С. 3; То же // Петроградская правда. 1919. № 35. 14 февраля. С. 4.

[97] *Виноградов-Мамонт Н.Г.* Красноармейское чудо. Л., 1972. С. 51.

[98] «Свержение самодержавия» // Петроградская правда. 1919. № 61. 18 марта. С. 4.

[99] Спектакль в Рождественском Народном доме // Красная газета. Вечерний выпуск. 1919. № 59. 15 марта. С. 2.

[100] 1-й спектакль драматической мастерской Красной армии (В Питере) // Грядущая культура. Тамбов, 1919. № 6—7. Апрель—май. С. 27.

[101] Труппа импровизаторов // Жизнь искусства. 1919. № 110. 3 апреля. С. 3.

[102] Лекции, концерты и митинги // Северная коммуна. 1919. № 77. 6 апреля. С. 4.

[103] Театр и музыка // Петроградская правда. 1919. № 92. 27 апреля. С. 4.

[104] «Свержение царизма» // Красная газета. 1919. № 96. 3 мая. С. 4.

[105] Театр и музыка // Петроградская правда. 1919. № 100. 8 мая. С. 4.

[106] <Объявление> // Известия Кронштадтского совета рабочих, матросских и красноармейских депутатов. 1919. № 105. 15 мая. С. 4.

[107] *Пиотровский А.* «Свержение самодержавия» // Жизнь искусства. 1919. № 199—200. 26—27 июля. С. 2; Петроградская правда. 1919. № 27. 3 августа. Бесплатное иллюстрированное приложение № 173. С. 3; Спектакль на площади // Красная газета. 1919. № 159. 18 июля. С. 4.

[108] Театр и музыка // Петроградская правда. 1919. № 185. 17 августа. С. 4; Сегодня в театрах // Петроградская правда. 1919. № 201. 7 сентября. С. 4; Спектакль красногвардейцев в день советской пропаганды // Красная газета. 1919. № 200. 6 сентября. С. 4.

[109] *Миронов Н.* Спектакль для красноармейцев в Детском селе // Боевая правда. 1919. № 29. 10 октября. С. 4.

[110] Хроника // Жизнь искусства. 1919. № 229—230. 30—31 августа. С. 2; Поездка артистов-красноармейцев на восточный фронт // Красная газета. 1919. № 190. 24 августа. С. 4.

[111] История советского театра. Т. 1. Л., 1933. С. 246.

[112] Пантомима «III Интернационал» // Северная коммуна. 1919. № 94. 30 апреля. С. 2.

[113] Там же. С. 2.

[114] Театр и искусство // Северная коммуна. 1919. № 103. 11 мая. С. 2.

[115] III Интернационал // Жизнь искусства. 1919. № 132. 9 мая. С. 2.

[116] Представление началось в 2 часа дня.

[117] Другой рецензент утверждал прямо противоположное: «Все речи главных персонажей были импровизированы во время самого действия, все детали выявлялись по ходу пьесы в связи с вдохновением самих участвующих» (*И.Р. <И.С. Розенберг?>* «III Интернационал» // Красная газета. 1919. № 104. 13 мая. С. 4).

[118] *Н<иконо>в Б.* Под открытым небом // Жизнь искусства. 1919. № 136. 14 мая. С. 1.

[119] *Васильков.* Под открытым небом // Красная газета. 1919. № 104. 13 мая. С. 4.

[120] *И.Р. <И.С. Розенберг?>* «III Интернационал» // Красная газета. 1919. № 104. 13 мая. С. 4.

[121] Хроника // Жизнь искусства. 1919. № 139—140. 17—18 мая. С. 2.

[122] Хроника // Жизнь искусства. 1919. № 298. 21 ноября. С. 2.

[123] *Щеглов Д.* У истоков // У истоков. М., 1960. С. 53.

[124] *Виноградов-Мамонт Н.Г.* Красноармейское чудо. Л., 1972. С. 126—128.

[125] Хроника // Жизнь искусства. 1919. № 298. 21 ноября. С. 2; Показательный спектакль красноармейцев // Красная газета. 1919. № 268. 22 ноября. С. 2.

[126] *Е.К. <Е.М. Кузнецов>*. Спектакль красноармейцев — «Красный год» // Красная газета. 1919. № 272. 27 ноября. С. 4.

[127] *Пиотровский А.* Хроника ленинградских празднеств 1919—1922 гг. // Массовые празднества. Л., 1926. С. 58.

[128] *Пиотровский <А.И.>*. Празднества коммуны // Петроградская правда. 1920. № 36. 17 февраля. С. 1.

[129] <Объявление> // Красная газета. 1920. № 14. 21 января. С. 3; Концерт-митинг // Петроградская правда. 1920. № 15. 22 января. С. 2.

[130] *Пиотровский А.* Хроника ленинградских празднеств 1919—1922 гг. // Массовые празднества. Л., 1926. С. 58—59.

[131] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 382. 26 февраля. С. 3; Празднование 2-й годовщины Красной Армии // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 42. 24 февраля. С. 1. См. также: *Пиотровский А.И.* Меч мира. Пг., 1921; Празднование второй годовщины Красной армии в Петрограде // Петроградская правда. 1920. № 41. 22 февраля. С. 2.

[132] *В.Г.* «Меч мира» — революционное зрелище // Красная газета. 1920. № 44. 26 февраля. С. 4.

[133] Красноармейский клуб им. Герцена // Красная газета. 1920. № 24. 3 февраля. С. 4; То же // Боевая правда. 1920. № 26. 5 февраля. С. 4.

[134] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 400. 17 марта. С. 1.

[135] Революционный вечер для красноармейцев // Петроградская правда. 1920. № 57. 12 марта. С. 4; То же // Красная газета. 1920. № 57. 12 марта. С. 4.

[136] День Парижской Коммуны // Боевая правда. 1920. № 63. 21 марта. С. 4.

[137] Маршрут движения передвижных спектаклей // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 93. 30 апреля. С. 1.

[138] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 472. 8 июня. С. 2.

[139] Проводы красноармейцев-артистов // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 196. 4 сентября. С. 2; То же // Красная газета. 1920. № 196. 4 сентября. С. 2.

[140] История советского театра. Т. 1. Л., 1933. С. 248; Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 551. 8 сентября. С. 1.

[141] *Керженцев В.* Творческий театр. Пг., 1918. С. 48.

[142] Ныне — Малая Садовая улица.

[143] Дворец пролетарской культуры // Петроградская правда. 1920. № 82. 17 апреля. С. 2.

[144] Дворец пролетарской культуры // Петроградская правда. 1920. № 84. 20 апреля. С. 4.

[145] Театр и революция // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 85. 21 апреля. С. 1.

[146] Подробное содержание мистерии см.: Гимн освобождения труда // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 93. 30 апреля. С. 1.

[147] <Б.п.> Первомайская мистерия — «Гимн освобождения труда» // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 94. 3 мая. С. 2.

[148] *Беленсон А.* Биржевые впечатления // Жизнь искусства. 1920. № 442. 4 мая. С. 1.

[149] *Шкловский В.* О громком голосе // Жизнь искусства. 1920. № 446—447. 8—9 мая. С. 2.

[150] В прессе приводились разные цифры. Писали, что «по беглому подсчету, не меньше 50 тысяч зрителей» (*В.Б.* Гимн освобожденного труда // Красная газета. 1920. № 95. 4 мая. С. 3). Г. Зиновьев называл цифру 30 000 зрителей (*Зиновьев Г.* Новое в нашем первомайском празднестве // Красная газета. 1920. № 95. 4 мая. С. 2).

[151] *П.О.* Праздник труда (День 1 мая в Петрограде) // Деревенская коммуна. 1920. № 95. 4 мая. С. 3. См. также: *Н.Р.* Небывалое // Красная газета. 1920. № 95. 4 мая. С. 3.

[152] *Куделли П.* Первомайская мистерия // Петроградская правда. 1920. № 95. 4 мая. С. 2.

[153] Там же.

[154] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 443. 5 мая. С. 1; Повторение первомайской мистерии // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 96. 5 мая. С. 2.

[155] К празднику красного Балтийского флота // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 104. 14 мая. С. 2.

[156] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 479. 16 июня. С. 1; М. К открытию «Домов Отдыха» // Жизнь искусства. 1920. № 482—483. 19—20 июня. С. 1.

[157] *Пиотровский А.* Хроника ленинградских празднеств 1919—1922 гг. // Массовые празднества. Л., 1926. С. 64. Другие источники говорят о 300 участниках (Торжественное открытие «домов отдыха» // Красная газета. 1920. № 133. 19 июня. С. 3; *Ленский Ф.* Торжество на островах // Красная газета. 1920. № 135. 22 июня. С. 3).

[158] <Объявление> // Красная газета. 1920. № 134. 20 июня. С. 1; <Объявление> // Петроградская правда. 1920. № 134. 20 июня. С. 2.

[159] *Ленский Ф.* Торжество на островах // Красная газета. 1920. № 135. 22 июня. С. 3.

[160] Открытие «домов отдыха» для трудящихся // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 134. 21 июня. С. 2.

[161] Массовое зрелище происходило в период начавшегося наступления Красной Армии на польском фронте.

[162] *Гаев В.* Остров будущего // Красная газета. 1920. № 135. 22 июня. С. 3.

[163] *Беленсон А.* Два гиганта // Жизнь искусства. 1920. № 485. 23 июня. С. 1. См. также: *Кузнецов Е.* Под открытым небом // Вестник театра. 1920. № 71. 22 октября. С. 7—8.

[164] *Ленский Ф.* Торжество на островах // Красная газета. 1920. № 135. 22 июня. С. 3.

[165] В домах отдыха // Красная газета. 1920. № 137. 24 июня. С. 4.

[166] Театр и музыка // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 100. 10 мая. С. 2.

[167] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 493. 2 июля. С. 1. Подробно сценарий изложен в статье: *Каль Е.* «К мировой коммуне» // Красный водник. 1920. № 17. 22 июля. С. 2. См. также: *Леонтьев А.* Всемирный конгресс III Интернационала // Красная газета. 1920. № 148. 7 июля. С. 3.

[168] «К Мировой Коммуне» // Боевая правда. 1920. № 159. 21 июля. С. 4. См. также: *Никулин Л.* Записки спутника. Л., 1932. С. 64, 66—67; *Кузнецов Е.* Под открытым небом // Вестник театра. 1920. № 72—73. 7 ноября. С. 14—16; Репетиция мистерии «Два мира» // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 157. 17 июля. С. 1.

[169] *Куделли П.* Новое зрелище на портале Фонтанной биржи // Петроградская правда. 1920. № 159. 21 июля. С. 2. См. также: *Никулин Л.* Два мира. «Мистерия 19 июля» // Коммунистический труд. 1920. № 108. 31 июля. С. 4.

[170] Эскизы художественно-декоративного оформления зрелища были выполнены Н. Альтманом и признаны режиссерской коллегией «исключительными по своей художественной ценности» и «вполне отвечающими театральным и живописным заданиям постановки». Однако проекты Альтмана из-за их левизны были отвергнуты организаторами зрелища (*Альтман Н.* Письмо в редакцию // Красная газета. 1920. № 162. 24 июля. С. 4).

[171] *Беленсон А.* «К мировой коммуне» // Жизнь искусства. 1920. № 511. 23 июля. С. 1. См. также: *Беленсон А.* Вокруг двух миров // Жизнь искусства. 1920. № 509. 21 июля. С. 1.

[172] *Радлов С.* Массовые постановки // Жизнь искусства. 1920. № 536—537. 21—22 августа. С. 1.

[173] Там же.

[174] Мистерия для красноармейцев // Красная газета. 1920. № 170. 3 августа. С. 4.

[175] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 522. 5 августа. С. 1.

[176] *Пущин Я.* Опыт театрализации военного маневра // Жизнь искусства. 1920. № 540. 26 августа. С. 1.

[177] *Евреинов Н.* «Взятие зимнего дворца» // Красный милиционер. 1920. № 14. 15 ноября. С. 4—5. Другой автор приводит число 6000 участников (*Пиотровский А.* Хроника ленинградских празднеств 1919—1922 гг. // Массовые празднества. Л., 1926. С. 62).

[178] Возвращение Н.Н. Евреинова // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 204. 14 сентября. С. 1.

[179] В то время стены Зимнего дворца были окрашены в красный цвет.

[180] *Ник.* «Взятие Зимнего Дворца» // Жизнь искусства. 1920. № 596—597. 30—31 октября. С. 1.

[181] Давид Абрамович Трилиссер (1884—1934) — секретарь Петрогубисполкома, председатель центральной комиссии по организации октябрьских торжеств; Дмитрий Николаевич Авров (1890—1922) — окружной военный комиссар; Николай Николаевич Глебов-Путиловский (1883—1948) — особоуполномоченный по организации октябрьских торжеств, член Петросовета; Борис Гитманович Каплун (1894 —?) — в 1918—1921 гг. член коллегии Отдела управления Петросовета; Николай Дмитриевич Носов — сотрудник мобилизационного отдела Петроградского военного округа.

[182] Подробнее о сценарии см.: Инсценировка «Взятие Зимнего дворца» (Либретто в окончательной редакции) // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 250. 6 ноября. С. 2; К инсценировке «Взятие Зимнего дворца» // Петроградская правда. 1920. № 240. 26 октября. С. 1; Взятие Зимнего дворца // Петроградская правда. 1920. № 251. 7 ноября. С. 3; «Керенские» и рабочие // Красная газета. 1920. № 233. 17 октября. С. 3.

[183] Инсценировка взятия Зимнего дворца // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 242. 28 октября. С. 2; Взятие Зимнего дворца // Боевая правда. 1920. № 244. 30 октября. С. 2.

[184] Что требуется от зрителей во время инсценировки // Петроградская правда. 1920. № 251. 7 ноября. С. 4.

[185] *Никулин Л.* Записки спутника. Л., 1932. С. 84—85.

[186] <Б.п.> «Взятие Зимнего дворца» (Впечатления) // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 251. 9 ноября. С. 1.

[187] Н. Евреинов в 5—6 раз преувеличивает общее число участников постановки и зрителей.

[188] *Евреинов Н.* «Взятие зимнего дворца»: Статья главного режиссера постановки // Красный милиционер. 1920. № 14. 15 ноября. С. 4—5. См. также: *Рап-т М.* Октябрьские торжества // Деревенская коммуна. 1920. № 252. 10 ноября. С. 2.

[189] *Шубский Н.* На площади Урицкого // Вестник театра. 1920. № 75. 30 ноября. С. 5.

[190] *Пиотровский А.* Хроника ленинградских празднеств 1919—1922 г. // Массовые празднества. Л., 1926. С. 62.

[191] *Шубский Н.* На площади Урицкого // Вестник театра. 1920. № 75. 30 ноября. С. 4.

[192] *Державин К.* Чудо (К постановке «Взятия Зимнего Дворца») // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 251. 9 ноября. С. 1. См. также: *Державин К.* Масса как таковая (По поводу инсценировки «Взятие Зимнего Дворца») // Жизнь искусства. 1920. № 607. 12 ноября. С. 2.

[193] См. также: *Золотницкий Д.* Зори театрального октября. Л., 1976. С. 239—265; *Радлов С.* Воспоминания о Театре Народной комедии // Минувшее: Исторический альманах. 16. М.; СПб, 1994. С. 80—101.

[194] Железный зал (б. Нар. Дом). Театр художественного дивертисмента // Жизнь искусства. 1920. № 332—333. 1—2 января. С. 4.

[195] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 359—360. 31 января —1 февраля. С. 2.

[196] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 367. 10 февраля. С. 3.

[197] Серж — цирковой артист Александр Сергеевич Александров (1892—1966).

[198] *Соловьев В.Н.* «Невеста мертвеца» // Жизнь искусства. 1920. № 343. 15 января. С. 2.

[199] *Радлов С.* Воспоминания о Театре Народной комедии // Минувшее: Исторический альманах. 16. М.; СПб., 1994. С. 83.

[200] *Кузнецов Е.* Цирковая комедия // Красная газета. 1920. № 18. 27 января. С. 4. См. также: *Кузнецов Е.* Петербургские письма. VII. Цирковая комедия // Вестник театра. 1920. № 52. 10—15 февраля. С. 15.

[201] *Радлов С.* Воспоминания о Театре Народной комедии // Минувшее: Исторический альманах. 16. М.; СПб., 1994. С. 84.

[202] *Е.К. <Е. Кузнецов>.* Цирковая комедия // Красная газета. 1920. № 38. 19 февраля. С. 4.

[203] *Кузнецов Е.* Пути и перепутья («Невеста мертвеца» — «Обезьяна-доносчица») // Жизнь искусства. 1920. № 403—404—405. 20—21—22 марта. С. 1.

[204] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 399. 16 марта. С. 3.

[205] *Кузнецов Е.* Петербургские письма. IX. Многогранное искание // Вестник театра. 1920. № 55. 2—7 марта. С. 13.

[206] *Соловьев В.* «Султан и черт» (Театр Народной комедии) // Жизнь искусства. 1920. № 406. 23 марта. С. 1.

[207] *Радлов С.* Воспоминания о Театре Народной Комедии // Минувшее: Исторический альманах. 16. М.; СПб., 1994. С. 85.

[208] «Султан и черт» // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 66. 25 марта. С. 2.

[209] *Радлов С.* Воспоминания о Театре Народной Комедии // Минувшее: Исторический альманах. 16. М.; СПб., 1994. С. 85.

[210] *Беленсон А.* Черт в ступе // Жизнь искусства. 1920. № 417—418. 3—4 апреля. С. 2—3.

[211] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 424. 16 апреля. С. 1.

[212] *Беленсон А.* Вторая дочь банкира (Театр Народной комедии) // Жизнь искусства. 1920. № 432—433—434. 24—25—26 апреля. С. 1.

[213] *Державин К.* Актер и цирк // Жизнь искусства. 1920. № 413. 30 марта. С. 1—2.

[214] *Державин К.* Искусство цирка и сценической композиции // Жизнь искусства. 1920. № 415. 1 апреля. С. 2.

[215] *Кузнецов Е.* Петербургские письма. IX. Многогранное искание // Вестник театра. 1920. № 55. 2—7 марта. С. 13.

[216] *Шкловский В.* Народная комедия и «Первый винокур» // Жизнь искусства. 1920. № 425—426—427. 17—18—19 апреля. С. 1.

[217] *Пиотровский А.* Театр Народной комедии // Жизнь искусства.1920. № 482—483. 19—20 июня. С. 2.

[218] *Шкловский В.* Народная комедия и «Первый винокур» // Жизнь искусства. 1920. № 425—426—427. 17—18—19 апреля. С. 1.

[219] Театр РСФСР // Известия ВЦИК. 1920. № 256. 14 ноября. С. 2.

[220] *Ходасевич В.* Портреты словами. М., 1987. С. 139—140.

[221] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 422—423. 14—15 апреля. С. 3.

[222] Дельвари Жорж (Кучинский Георгий Ильич, 1888—1942) — цирковой клоун, входил в труппу Театра Народной комедии.

[223] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 438. 30 апреля. С. 1.

[224] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 437. 29 апреля. С. 1.

[225] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 460. 25 мая. С. 1; Программа работы летних театров // Жизнь искусства. 1920. № 267. 2 июня. С. 2.

[226] *Е.К.* <*Е. Кузнецов*>. Новыми силами на новом месте (Спектакль «Народной комедии») // Жизнь искусства. 1920. № 467. 2 июня. С. 1.

[227] Большой театр — «Пленник» // Жизнь искусства. 1920. № 468. 3 июня. С. 1.

[228] Елагин Николай Дмитриевич (1891—?) — актер; Чернявский Владимир Степанович (1889—1948) — актер.

[229] *Мовшенсон А.* Большой театр. «Пленник» — С. Радлова // Жизнь искусства. 1920. № 470—471. 5—6 июня. С. 1.

[230] *Радлов С.* Воспоминания о Театре Народной комедии // Минувшее. Исторический альманах. 16. М.; СПб., 1994. С. 87.

[231] О театре народной комедии // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 115. 28 мая. С. 2.

[232] *Пиотровский А.* Театр Народной комедии // Жизнь искусства. 1920. № 487. 25 июня. С. 1.

[233] <Объявление> // Жизнь искусства. 1920. № 476—477. 12—13 июня. С. 1.

[234] Гибшман Константин Эдуардович (1884—1942) — актер.

[235] *Радлов С.* Воспоминания о Театре Народной комедии // Минувшее. Исторический альманах. 16. М.; СПб., 1994. С. 87.

[236] *Чадаев В.* Из-за деревьев леса не видавшие // Красная газета. 1920. № 134. 20 июня. С. 3.

[237] *Г.В.* «Советский сундучок» и «Работяга Словотеков» // Красная газета. 1920. № 134. 20 июня. С. 4.

[238] В 1930-е годы с целью представить бесконфликтными взаимоотношения Горького с советской властью получила распространение версия о сценическом искажении пьесы Горького.

[239] *Ходасевич В.* Портреты словами. М., 1987. С. 140.

[240] Снятие пьесы // Красная газета. 1920. № 135. 22 июня. С. 4.

[241] *Радлов С.* Воспоминания о Театре Народной комедии // Минувшее. Исторический альманах. 16. М.; СПб., 1994. С. 87.

[242] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 497. 7 июля. С. 1.

[243] *Соловьев В.* «Музей старого строя» // Жизнь искусства. 1920. № 499. 9 июля. С. 1.

[244] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 521. 4 августа. С. 1.

[245] Таурек (Таурег) Иван Вацлавович (1888—?) — цирковой актер.

[246] Карлони Александр Юрьевич (1889—?) — цирковой актер.

[247] Спектакль шел также зимой 1920/1921 г.

[248] *Радлов С.* Воспоминания о Театре Народной комедии // Минувшее: Исторический альманах. 16. М.; СПб., 1994. С. 86.

[249] Гамэн (от франц. gamin) — уличный мальчишка, сорванец, проказник. Камло (от франц. camelot) — торговец, уличный газетчик.

[250] *Кузнецов Е.* Театр занимательности // Жизнь искусства. 1920. № 528. 12 августа. С. 1.

[251] <Объявление> // Жизнь искусства. 1920. № 605. 10 ноября. С. 1; Сегодня в театрах // Жизнь искусства. 1920. № 607. 12 ноября. С. 4.

[252] *Радлов С.* Театры возрождения и возрождение театра // Жизнь искусства. 1920. № 607. 12 ноября. С. 1.

[253] «Виндзорские проказницы» // Жизнь искусства. 1920. № 607. 12 ноября. С. 1.

[254] *Радлов С.* Воспоминания о Театре Народной комедии // Минувшее. Исторический альманах. 16. М.; СПб., 1994. С. 88.

[255] «Виндзорские проказницы» // Жизнь искусства. 1920. № 607. 12 ноября. С. 1.

[256] *Гурьев Г.* Настоящий Шекспир // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 256. 15 ноября. С. 2.

[257] Ср. самооценку С. Радлова: «Я не знаю, хорошая ли это постановка, но убежден в том, что она “правильная”. Утверждаю, что так следует ставить Шекспира» («Виндзорские проказницы» // Жизнь искусства. 1920. № 607. 12 ноября. С. 1).

[258] *Шкловский В.* Шекспир на подмостках Железного Зала // Жизнь искусства. 1920. № 610—611—612. 19—20—21 ноября. С. 1.

[259] *Радлов С.* Воспоминания о Театре Народной комедии // Минувшее: Исторический альманах. 16. М.; СПб., 1994. С. 88.

[260] *Мовшенсон А.* Правильный путь (Еще о «Виндзорских проказницах») // Жизнь искусства. 1920. № 625—626—627. 7—8—9 декабря. С. 2.

[261] К открытию театра Народной Комедии // Жизнь искусства. 1920. № 607. 12 ноября. С. 1—2; <Объявление> // Жизнь искусства. 1920. № 640—641—642. 24—25—26 декабря. С. 1.

[262] К постановке «Проделки Смеральдины» в Железном Зале (Беседа с Вл.Н. Соловьевым) // Жизнь искусства. 1920. № 640—641—642. 24—25—26 декабря. С. 1.

[263] *Мовшенсон А.* «Проделки Смеральдины» (Театр Народной Комедии) // Жизнь искусства. 1920. № 643—644—645. 28—29—30 декабря. С. 1.

[264] <Объявление> // Жизнь искусства. 1921. № 661—662. 26—27 января. С. 1.

[265] Глинская (Беленсон) Фаина Александровна (1892—1970) — драматическая актриса.

[266] «Любовь и золото» (К премьере театра «Народной Комедии») // Жизнь искусства. 1921. № 661—662. 26—27 января. С. 1.

[267] *Радлов С.* Воспоминания о Театре Народной комедии // Минувшее: Исторический альманах. 16. М.; СПб., 1994. С. 87—88.

[268] *Шкловский В.* Комическое и трагическое // Жизнь искусства. 1921. № 679—680—681. 26—27 февраля, 1 марта. С. 1.

[269] *Кузнецов Е.* «Любовь и золото» (Театр «Народной Комедии») // Жизнь искусства. 1921. № 669—670—671. 5—6, 8 февраля. С. 1.

[270] *Радлов С.* Воспоминания о Театре Народной комедии // Минувшее: Исторический альманах. 16. М.; СПб., 1994. С. 89.

[271] *Арнс Л.* Мольер в театре «Народной комедии» // Жизнь искусства. 1921. № 812. 11 октября. С. 2.

[272] Театр и зрители // Красная газета. 1921. № 212. 14 октября. С. 4.

[273] *Лонов С.* «Путешествие Перришона» // Жизнь искусства. 1921. № 814. 25 октября. С. 3.

[274] *Пиотровский А.* Кальдерон в театре Народной комедии // Жизнь искусства. 1921. № 819. 29 ноября. С. 2.

[275] *Пиотровский А.* Народный спектакль // Жизнь искусства. 1921. № 821. 13 декабря. С. 2.

[276] *Радлов С.* Письмо в редакцию // Жизнь искусства. 1921. № 821. 13 декабря. С. 5.

[277] *Кузнецов Е.* Народная Комедия (Некролог) // Красная газета. 1922. № 19. 26 января. С. 6.

[278] *Я. Т<угендхольд>.* «Покрывало Пьеретты» (Камерный театр) // Новости дня. 1918. № 27. 26 (13) апреля. С. 4.

[279] *Букарев А.* Камерный театр. «Обмен» Клоделя // Новый путь. 1918. № 3. 8 марта (23 февраля). С. 4.

[280] *S.* «Обмен» (В Камерном театре) // Новости сезона. 1918. № 3475. 22 февраля (7 марта) —24 февраля (9 марта). С. 3.

[281] *Бескин Эм.* Коломбина на трамвае // Вечерняя жизнь. 1918. № 3. 25 (12) марта. С. 4.

[282] *Соболевский Ю.* Стиль «Питтореск» // Театр. 1918. № 2095. 25 марта (7 апреля) —26 марта (8 апреля). С. 3—4.

[283] Камерный театр. Беседа с А.Я. Таировым // Театральный курьер. 1918. № 2. 18 сентября. С. 4.

[284] Камерный театр // Наше время. 1918. № 29. 18 (5) января. С. 3.

[285] Камерный театр // Четвертый час. 1918. № 3. 27 (14) мая. С. 4.

[286] Камерный театр // Театр. 1918. № 2119. 25—27 августа. С. 7—8.

[287] Камерный театр // Театральный курьер. 1918. № 11. 29 сентября. С. 2; Хроника // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1918. № 122. 13 декабря. С. 4.

[288] Гастроли Камерного театра // Известия ВЦИК. 1919. № 73. 4 апреля. С. 4; Камерный театр // Известия ВЦИК. 1919. № 96. 7 мая. С. 4.

[289] *Кузмин М.* Наивные вопросы (Гастроли Камерного театра) // Жизнь искусства. 1919. № 113. 6 апреля. С. 2—3.

[290] *Данко.* Камерный театр. «Адриенна Лекуврер» Е. Скриба // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 403. 26 ноября. С. 4.

[291] *Садко <В.И. Блюм>.* Камерный театр. «Принцесса Брамбилла» по Гофману // Коммунистический труд. 1920. № 38. 7 мая. С. 4. См. также: *Аш. <В.Ф. Ашмарин>.* «Принцесса Брамбилла» // Известия ВЦИК. 1920. № 96. 6 мая. С. 2; *Захаров-Мэнский Н.* Принцесса Брамбилла в Камерном театре // Жизнь искусства. 1920. № 454. 18 мая. С. 2.

[292] Церетелли Николай Михайлович (1890—1942), Коонен Алиса Георгиевна (1889—1974), Соколов Владимир Александрович (1885—1962) — артисты Камерного театра.

[293] *Никулин Л.* О Московском Камерном театре // Жизнь искусства. 1920. № 547. 3 сентября. С. 1.

[294] *Державин К.* Театр жестикуляции // Жизнь искусства. 1920. № 553. 10 сентября. С. 1.

[295] По поводу «Принцессы Брамбиллы» (Беседа с Г.Б. Якуловым) // Вестник театра. 1920. № 65. 18—23 мая. С. 12.

[296] *Бескин Э.* Футуризм и театр // Вестник театра. 1920. № 65. 18—23 мая. С. 8.

[297] *Бескин Э.* Футуризм и театр // Вестник театра. 1920. № 70. 9—17 октября. С. 5—6.

[298] *Луначарский А.* Театр РСФСР // Печать и революция. 1922. № 7. С. 81.

[299] *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959. С. 17—18.

[300] Вестник театра. 1921. № 78—79. С. 16

[301] *Вольпин Н.* Свидание с другом // Как жил Есенин. Челябинск, 1992. С. 273.

[302] *Эрдман Б.* В поисках «трехмерной» декорации // Вестник театра. 1920. № 50. С. 7—8; *Никулин Л.* Трехмерность и «имажинизм» // Вестник театра. 1920. № 55. С. 7; *Якулов Г.* Еще о трехмерности // Вестник театра. 1920. № 59. С. 5—7.

[303] *Радлов С.* О Москве // Жизнь искусства. 1920. № 637—638—639. 21—22—23 декабря. С. 1—2.

[304] Камерный театр // Известия ВЦИК. 1920. № 115. 29 мая. С. 2.

[305] Театральные диспуты и лекции // Известия ВЦИК. 1920. № 117. 2 июня. С. 2.

[306] *Шагинян М.* Театр в Москве // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 281. 14 декабря. С. 2.

[307] *Фамарин К.* <*Э.М. Бескин*>. Камерный театр // Правда. 1920. № 262. 21 ноября. С. 2. См. также: *Новицкий К.* Кому это нужно? // Коммунистический труд. 1920. № 199. 17 ноября. С. 4; *Захаров-Мэнский Н.* «Благовещение» Клоделя // Жизнь искусства. 1920. № 631. 14 декабря. С. 1.

[308] *Марголин С.* Между митингом, мистерией и карнавалом // Жизнь искусства. 1921. № 649. 4 января. С. 1.

[309] *Радлов С.* О Москве // Жизнь искусства. 1920. № 637—638—639. 21—22—23 декабря. С. 1—2.

[310] *Таиров А.* К постановке «Ромео и Джульетты» // Культура театра. 1921. № 6. 20 мая. С. 17.

[311] Там же. С. 18.

[312] Там же.

[313] Там же. С. 18—21.

[314] *Треплев Г.* Камерный театр. «Ромео и Джульетта» // Вестник театра. 1921. № 91—92. 15 июня. С. 13—14

[315] *Эфрос А.* Художественные итоги // Культура театра. 1921. № 6. 20 мая. С. 16—17.

[316] *Треплев Г.* Камерный театр. «Ромео и Джульетта» // Вестник театра. 1921. № 91—92. 15 июня. С. 13. См. также: *Бескин Э.* «Ромео и Джульетта» в Камерном // Вестник работников искусств. 1921. № 7—9. Апрель—июнь. С. 32—35.

[317] *Коонен А.* Страницы жизни. М., 1985. С. 268—269.

[318] По московским театрам // Экран. 1921. № 1. 29—30 октября. С. 7.

[319] *Таиров А.* К постановке «Ромео и Джульетты» // Культура театра. 1921. № 6. 20 мая. С. 21.

[320] Весной 1914 г. были помещены анонсы об открытии в Москве (сентябрь 1914) Студии Давида Бурлюка (живопись, рисунок, анатомия, история искусства) (*Лившиц Б.* Волчье солнце. М. [Херсон], 1914. С. 62; Дохлая луна. 2-е изд. М., 1914. [С. 132]). Однако вместо нее весной 1915 г. анонсировалось открытие осенью того же года «Студии живописи и искусства театра» Д. Бурлюка и С. Вермель (Весеннее контрагентство муз. М., 1915. [С. 111]). Имеются сведения о книгоиздательской деятельности Студии. В то же время о результатах ее театральной работы каких-либо данных обнаружить не удалось.

321 Московские мастера. М., 1916. С. 98—99.

322 *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 155.

323 Там же. С. 155—156.

324 Русские ведомости. 1918. № 9. 17 (30) января. С. 1; Наше время. 1918. № 28. 16 (3) февраля. С. 1.

325 Хроника // Эпоха. 1918. № 43. 23 (10) марта. С. 2; Театральный день // Театр. 1918. № 2092. 11 (24) —12 (25) марта. С. 4.

326 <Б.п.> «Питтореск» // Наше время. 1918. № 50. 20 (7) марта. С. 3.

327 *Линский М.* «Незнакомка» Блока. В кафе «Питтореск» // Вечерняя жизнь. 1918. № 6. 28 (15) марта. С. 2.

328 *Соболев Ю.* Осмеянная Незнакомка // Вечерняя жизнь. 1918. № 6. 28 (15) марта. С. 4; *Глаголь С.* Пародия на Блока // Утро России. 1918. № 47. 28 (15) марта. С. 4; *Букарев А.* «Незнакомка» Блока. В кафе «Питтореск» // Эпоха. 1918. № 47. 28 (15) марта. С. 2.

329 *Эрманс В.* «Незнакомка» // Новости сезона. 1918. № 3480. 18 (31) марта —19 марта (1 апреля). С. 3.

330 *Линский М.* «Незнакомка» Блока. В кафе «Питтореск» // Вечерняя жизнь. 1918. № 6. 28 (15) марта. С. 2.

331 В «Питтореске» // Новости дня. 1918. № 8. 4 апреля (22 марта). С. 4.

332 Вермель и Блок // Эпоха. 1918. № 53. 4 апреля (22 марта). С. 2.

333 Бесприютная «Незнакомка» // Вечерняя жизнь. 1918. № 16. 9 апреля (27 марта). С. 4; <Б.п.> Официанты и «Незнакомка» // Наше время. 1918. № 61. 2 апреля. (20 марта). С. 3.

334 *Кадашев В.* Открытие «Дома свободного искусства» // Новости дня. 1918. № 41. 17 (4) мая. С. 4.

335 *Я.Т.* «Театр чудес» // Новости дня. 1918. № 42. 18 (5) мая. С. 4.

336 Дом свободного искусства // Вечерние вести. 1918. № 42. 17 (4) мая. С. 2.

337 «Дом свободного искусства» // Четвертый час. 1918. № 4. 28 (5) мая. С. 4.

338 Дом «Свободного искусства» // Наше время. 1918. № 111. 10 июня (28 мая). С. 4.

339 «Бродячие» спектакли // Наше время. 1918. № 112. 11 июня (29 мая). С. 3.

340 *Л.* Мастерская «Четырех масок» // Новости дня. 1918. № 64. 20 (7) июня. С. 4.

341 *Элена.* Вечер мастерской «Четырех масок» // Новости дня. 1918. № 66. 22 (9) июня. С. 4.

342 От франц. gouter — находить приятным, наслаждаться, ценить.

343 *Т-д Я. <Я. Тугендхольд>.* По театрам // Вечерний телеграф. 1918. № 1. 29 (16) июня. С. 4.

344 *Янов Г.* Театральная неделя // Утро Москвы. 1918. № 7. 1 июля. С. 4.

345 *Театрал.* «Всенародное» и интимное // Театр. 1918. № 2112. 24 июня (7 июля) —26 июня (9 июля). С. 2—3. См. также: *Соболев Ю.* «Каракатака» // Четвертый час. 1918. № 22. 25 (12) июня. С. 4; <Б.п.> Мастерская театра // Наше время. 1918. № 121. 22 (9) июня. С. 4.

346 <Б.п.> Мастерская «Четырех масок» // Новости дня. 1918. № 68. 25 (12) июня. С. 4.

347 <Б.п.> «Четыре маски» в Питтореске // Четвертый час. 1918. № 31. 5 июля. С. 4; <Б.п.> Театр 4-х масок // Великая Россия. 1918. № 28. 6 июля. С. 4.

348 У истоков. М., 1960. С. 320.

349 <Б.п.> Мастерская театра «Четырех масок» // Театральный курьер. 1918. № 16. 5 октября. С. 3.

350 <Б.п.> Мастерская «Четырех масок» // Театральный курьер. 1918. № 38. 30 октября. С. 1.

351 Новый театр // Театральный курьер. 1918. № 33. 25 октября. С. 4; «Московский балаган» // Театральный курьер. 1918. № 37. 29 октября. С. 2; «Мос-

ковский балаган» // Театральный курьер. 1918. № 38. 30 октября. С. 2; «Московский балаган» // Театральный курьер. 1918. № 40. 1 ноября. С. 2.

[352] В Кинокульте // Коммунар. 1918. № 56. 14 декабря. С. 4.

[353] Хроника // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 154. 25 января. С. 4. См. также: Известия ВЦИК. 1919. № 10. 16 января. С. 4; Известия ВЦИК. 1919. № 17. 25 января. С. 4.

[354] «Московский балаган» // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 177. 21 февраля. С. 4; Там же. № 178. 22 февраля. С. 4; Там же. № 184. 1 марта. С. 4; Там же. № 186. 4 марта. С. 4; Там же. № 188. 6 марта. С. 4; Там же. № 189. 8 марта. С. 2; Там же. № 194. 15 марта. С. 4; Там же. № 196. 19 марта. С. 4; Там же. № 198. 21 марта. С. 4.

[355] <Объявление> // Воля труда. 1918. № 45. 6 ноября. С. 4.

[356] «Кузнецы социализма» // Коммунар. 1918. № 21. 1 ноября. С. 4.

[357] Октябрьские торжества в цирке // Театральный курьер. 1918. № 32. 24 октября. С. 3; Студия дома цирка // Театральный курьер. 1918. № 41—42. 2—3 ноября. С. 1.

[358] Вестник театра. 1919. № 43. 25—30 ноября. С. 15.

[359] Возрождение цирка // Вестник театра. 1919. № 9. С. 4.

[360] Там же. С. 4.

[361] Цирк // Вестник театра. 1919. № 39. 28 октября —2 ноября. С. 13.

[362] Там же. С. 13.

[363] Театральная газета. 1916. № 45. 6 ноября. С. 15.

[364] Поэты-футуристы в цирке // Воля труда. 1918. № 40. 31 октября. С. 4. См. также: «Грандиозное зрелище» // Театральный курьер. 1918. № 37. 29 октября. С. 2.

[365] *А.* Беседа о театре // Известия ВЦИК. 1918. № 253. 20 ноября. С. 4.

[366] Дискуссия // Известия ВЦИК. 1918. № 267. 6 декабря. С. 4.

[367] К октябрьскому торжеству // Театральный курьер. 1918. № 15. 4 октября. С. 4.

[368] <Объявление> // Театральный курьер. 1918. № 15. 4 октября. С. 2, 4.

[369] «Стенька Разин» // Театральный курьер. 1918. № 16. 5 октября. С. 3.

[370] *Соболев Ю.* «Стенька Разин» // Театральный курьер. 1918. № 19. 9 октября. С. 4—5.

[371] «Стенька Разин» // Театр. 1918. № 2125. 6—8—9 октября. С. 4.

[372] «Стенька Разин» // Театральный курьер. 1918. № 19. 9 октября. С. 3.

[373] «Стенька Разин» на сцене Большого театра // Театральный курьер. 1918. № 25. 16 октября. С. 5.

[374] «Стенька Разин» // Театральный курьер. 1918. № 28. 19 октября. С. 3. См. также: «Стенька Разин» // Коммунар. 1918. № 18. 29 октября. С. 4.

[375] <Объявление> // Воля труда. 1918. № 45. 6 ноября. С. 4.

[376] *Соболев Ю.* Стенька Разин // Театральный курьер. 1918. № 45. 12—13—14 ноября. С. 3.

[377] «Стенька Разин» // Известия ВЦИК. 1918. № 256. 23 ноября. С. 4.

[378] Хроника // Известия ВЦИК. 1918. № 253. 20 ноября. С. 4.

[379] «Стенька Разин» // Театр. 1918. № 2125. 6—8—9 октября. С. 4.

[380] «Стенька Разин» в провинции // Театральный курьер. 1918. № 40. 1 ноября. С. 1.

[381] Театральный день // Театральный курьер. 1918. № 49. 26—27—28 ноября. С. 4.

[382] «Мистерия-буфф» Маяковского // Театральный курьер. 1918. № 25. 16 октября. С. 5. См. также: Камерный театр // Театральный курьер. 1918. № 32. 24 октября. С. 3.

[383] К октябрьским торжествам // Коммунар. 1918. № 19. 30 октября. С. 4.

[384] Во Дворце Октябрьской революции // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 249. 24 мая. С. 4; Дворец Октябрьской революции // Известия ВЦИК. 1919. № 110. 23 мая. С. 2.

[385] *В. Аш.* <*В.Ф. Ашмарин*>. Дворец Октябрьской революции // Известия ВЦИК. 1919. № 113. 27 мая. С. 4.

[386] *М.* Дворец Октябрьской революции // Вестник театра. 1919. № 29. 27 мая — 1 июня. С. 8.

[387] Декорации «Стеньки Разина» // Известия ВЦИК. 1919. № 133. 21 июня. С. 4.

[388] См. также: *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября. Л., 1976.

[389] *Литовский.* Самоопределение театров // Известия ВЦИК. 1919. № 179. 14 августа. С. 4.

[390] Диспут «Цеха театральных постановщиков» // Вестник театра. 1919. № 43. 25—30 ноября. С. 12.

[391] Манифест цеха «театральных постановщиков» // Вестник театра. 1919. № 45. 9—14 декабря. С. 14.

[392] *Бухарин Н.* «Мститель» // Правда. 1919. № 282. 16 декабря. С. 1.

[393] *Луначарский А.* Революционный театр // Вестник театра. 1919 № 47. 23—28 декабря. С. 3—4.

[394] См.: К постановке «Адриенны Лекуврер» (Беседа с Таировым) // Вестник театра. 1919. № 42. 18—23 ноября. С. 10.

[395] *М.З.* <*М. Загорский*> На диспуте о театре // Вестник театра. 1920. № 56. 9—14 марта. С. 9—10.

[396] Диспут в Доме Печати // Коммунистический труд. 1920. № 69. 15 июня. С. 4.

[397] Назначение В.Э. Мейерхольда заведующим ТЕО // Вестник театра. 1920. № 68. 21—26 сентября. С. 3.

[398] *Бебутов В.* Вс. Эм. Мейерхольд // Вестник театра. 1920. № 68. 21—26 сентября. С. 3.

[399] Театральный Октябрь // Коммунистический труд. 1920. № 169. 12 октября. С. 4. См. также: <исправление опечатки> // Коммунистический труд. 1920. № 169. 13 октября. С. 4; Беседа с В.Э. Мейерхольдом // Вестник театра. 1920. № 68. 21—26 сентября. С. 3—4.

[400] Конференция работников искусств (Первый день) // Известия ВЦИК. 1920. № 242. 29 октября. С. 2.

[401] Театральный октябрь // Известия ВЦИК. 1920. № 240. 27 октября. С. 2.

[402] *Луначарский А.* Моим оппонентам // Вестник театра. 1920. № 76—77. 14 декабря. С. 4.

[403] Об уязвимых местах театрального фронта // Вестник театра. 1921. № 78—79. 4 января. С. 15.

[404] Вестник театра. 1921. № 82. 8 февраля. С. 1.

[405] *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959. С. 256.

[406] Имеется в виду Государственный показательный театр, созданный осенью 1919-го и ликвидированный 17 октября 1920 г.

[407] Речь В.Э. Мейерхольда перед труппой «Театра Р.С.Ф.С.Р.» // Вестник театра. 1920. № 72—73. 7 ноября. С. 19—20.

[408] Вестник театра. 1920. № 74. 20 ноября. С. 10.

[409] *Шкловский В.* Папа — это будильник! // Жизнь искусства. 1920. № 628—629—630. 10—11—12 декабря. С. 1.

[410] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 102—103.

[411] Текст одной из таких прокламаций опубликован в статье: *Херсонский Х.* Из блокнота пассажира // Мейерхольд. Тверь, 1923. С. 24. См. также: *О. Бескин.* Шестаков. М., 1965. С. 9.

[412] *Л.* Театр Р.С.Ф.С.Р. «Зори» // Известия ВЦИК. 1920. № 251. 9 ноября. С. 2.

[413] *Крупская Н.* Постановка «Зорь» Верхарна // Правда. 1920. № 252. 10 ноября. С. 2.

[414] *Тис <В.И. Блюм>*. Оригинальный отзыв // Вестник театра. 1920. № 74. 20 ноября. С. 6.

[415] *Бебутов В.* Что все это значит? // Вестник театра. 1920. № 74. 20 ноября. С. 6.

[416] *Загорский М.* «Зори». Этюд // Вестник театра. 1920. № 74. 20 ноября. С. 5—6.

[417] *Шкловский В.* Папа — это будильник! // Жизнь искусства. 1920. № 628—629—630. 10—11—12 декабря. С. 1.

[418] *Керженцев П.М.* Октябрьские спектакли // Вестник театра. 1920. № 74. 20 ноября. С. 4.

[419] Смилга Ивар Тенисович (1892—1938) — советский государственный и партийный деятель, в то время — член реввоенсовета южного фронта.

[420] Первый опыт // Коммунистический труд. 1920. № 203. 21 ноября. С. 3.

[421] В театре РСФСР // Известия ВЦИК. 1920. № 265. 25 ноября. С. 4.

[422] *Радлов С.* О Москве // Жизнь искусства. 1920. № 637—638—639. 21—22—23 декабря. С. 1—2.

[423] *Шагинян М.* Театр в Москве // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 281. 14 декабря. С. 2.

[424] Театр // Красная газета. 1920. № 285. 18 декабря. С. 4.

[425] См. также: *Марголин С.* Между митингом, мистерией и карнавалом // Жизнь искусства. 1920. № 646—647—648. 31 декабря —1—2 января. С. 2.

[426] Полный текст выступления Маяковского опубликован: *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959. С. 244—248.

[427] В «Вестнике театра» (1920. № 75. 30 ноября. С. 15) была опубликована «Декларация права “на свист”».

[428] Беседа о «Зорях» // Вестник театра. 1920. № 75. 30 ноября. С. 12—15.

[429] Продолжение беседы о «Зорях» // Вестник театра. 1920 № 76—77. 14 декабря. С. 6—7.

[430] *Маяковский В.* Открытое письмо А.В. Луначарскому // Вестник театра. 1920. №75. 30 ноября. С. 2—3.

[431] *Луначарский А.* Моим оппонентам // Вестник театра. 1920. № 76—77. 14 декабря. С. 4—5. Лишь в 1922 г. Луначарский безоговорочно признал, что это был «замечательный спектакль» (*Луначарский А.* Собр. соч. Т. 3. М., 1964. С. 123).

[432] Об уязвимых местах театрального фронта // Вестник театра. 1921. № 78—79. 4 января. С. 15.

[433] В это время гонения и нападки на футуризм усилились в связи с публикацией письма ЦК РКП (б) «О Пролеткультах». Упреки в футуризме настолько надоели Мейерхольду, что он, выступая на Первой Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств (19—25 декабря 1920), в частности, заявил: «Я предложил бы раз и навсегда издать декрет об отмене некоторых слов, в том числе и слова “футурист”. Это ловкая побрякушка в руках тех, кто против нас. Надо его отменить. <...> Надо раз и навсегда сказать, что этого слова не существует, ибо все, что проповедуется новыми художниками, ничего общего не имеет с тем, что говорят футуристы» (Вестник работников искусств. 1921. № 4—5. С. 70).

[434] Об уязвимых местах театрального фронта // Вестник театра. 1921. № 78—79. 4 января. С. 15.

[435] Имеется в виду Мастерская коммунистической драматургии (Мастком-драм).

[436] Об уязвимых местах театрального фронта // Вестник театра. 1920. № 78—79. 4 января. С. 16—17.

[437] «Сумерки Зорь» // Известия ВЦИК. 1921. № 10. 16 января. С. 4; Календарь // Коммунистический труд. 1921. № 247. 16 января. С. 3.

[438] *Загорский М.* На диспуте в Камерном театре // Вестник театра. 1921. № 80—81. 27 января. С. 18—19.

439 Хроника // Культура театра. 1921. № 3. 10 марта. С. 54.

440 В театре РСФСР // Коммунистический труд. 1920. № 233. 26 декабря. С. 4; В первом театре РСФСР // Известия ВЦИК. 1920. № 292. 26 декабря. С. 2.

441 *Соболев Ю.* Из Московских наблюдений // Вестник театра. 1921. № 80—81. 27 января. С. 19.

442 Беседа о «Зорях» // Вестник театра. 1920. № 75. 30 ноября. С. 14.

443 Продолжение беседы о «Зорях» // Вестник театра. 1920. № 76—77. 14 декабря. С. 6.

444 Об уязвимых местах театрального фронта // Вестник театра. 1921. № 78—79. 4 января. С. 17.

445 *Абр<амов> А.* Театральный октябрь и рабочий // Труд. 1921. № 32. 30 марта. С. 4.

446 Новый зритель-актер // Коммунистический труд. 1920. № 207. 26 ноября. С. 4; Театр РСФСР // Вестник театра. 1920. № 75. 30 ноября. С. 15—16.

447 Милитаризация Московских театров и Всерабис // Известия ВЦИК. 1921. № 23. 3 февраля. С. 4.

448 Отмена приказа о театральных комендантах // Известия ВЦИК. 1921. № 24. 4 февраля. С. 3

449 Отмена продажи театральных билетов // Известия ВЦИК. 1921. № 31. 12 февраля. С. 4; О замене билетов жетонами // Вестник театра.1921. № 83—84. 22 февраля. С. 23.

450 *Валь В.* Недомыслие или беспомощность? (Посвящается театральному отделу Наркомпроса) // Гудок. 1921. № 230. 16 февраля. С. 2.

451 *Абр<амов> А.* Театральный октябрь и рабочий // Труд. 1921. № 32. 30 марта. С. 4.

452 *Рабочий Ковалкин.* «Зори» // Труд. 1921. № 40. 9 апреля. С. 4.

453 Подробнее об этом диспуте см.: настоящее издание, глава 3, раздел «Футуристы».

454 *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959. С. 156—157.

455 *Суханова М.Ф.* Три пьесы В.В. Маяковского // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 308.

456 *Ильинский И.В.* С Маяковским // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 297.

457 Мистерия-буфф // Известия ВЦИК. 1921. № 94. 4 мая. С. 1.

458 *Бескин Эм.* «Мистерия-Буфф» Маяковского // Вестник работников искусства. 1921. № 7—9. Апрель—июнь. С. 30—32.

459 *Фурманов Д.* Московские письма // Рабочий край. Иваново-Вознесенск, 1921. 16 июня. Цит. по: *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 206.

460 *Марголин С.* Из рога театральной чрезмерности (Московские письма) // Жизнь искусства. 1921. № 749—750—751. 11—12, 14 июня. С. 1.

461 *Садко <В.И. Блюм>.* Театр Р.С.Ф.С.Р. Первый. «Мистерия-Буфф» // Вестник театра. 1921. № 91—92. 15 июня. С. 10.

462 *Валь В.* В пролетарском театре // Гудок. 1921. № 320. 8 июня. С. 2—3.

463 *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 13. М., 1961. С. 45.

464 Там же. С. 46.

465 В «Доме Печати» // Вестник театра. 1921. № 91—92. 15 июня. С. 15.

466 *Абр<амов> А.* Современный зритель и новый театр // Труд. 1921. № 94. 24 июня. С. 4.

467 В «Доме Печати» // Вестник театра. 1921. № 91—92. 15 июня. С. 15.

468 Подробнее см.: *Райт Р.* «Только воспоминания» // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 259—267.

469 «Мистерия-Буфф» в цирке // Вестник театра. 1921. № 91—92. 15 июня. С. 16.

470 *Февральский А.В.* Записки ровесника века. М., 1976. С. 70.

471 *Марголин С.* Импозантная феерия // Вестник театра. 1921. № 93—94. 15 августа. С. 20.

472 *Райт Р.* «Только воспоминания» // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 265—267. См. также: *Февральский А.* Записки ровесника века. М., 1976. С. 68—71; *Золотницкий Д.* Зори театрального октября. Л., 1976. С. 126—128.

473 К закрытию театра РСФСР // Коммунистический труд. 1921. № 381. 7 июля. С. 4; *Золотницкий Д.* Зори театрального октября. Л., 1976. С. 129—130.

474 Дистовсуд над постановкой «Мистерии-буфф» // Коммунистический труд. 1921. № 397. 28 июля. С. 2.

475 *Золотницкий Д.* Зори театрального октября. Л., 1976. С. 130.

476 Перспективы театрального сезона // Коммунистический труд. 1921. № 420. 25 августа. С. 3.

477 *Ландер К.* Наша театральная политика. М., 1921. С. 11.

478 Новая театральная политика // Коммунистический труд. 1921. № 420. 25 августа. С. 3.

479 Слияние театра РСФСР 1-го и Масткомдрам // Известия ВЦИК. 1921. № 201. 10 сентября. С. 2

480 Хроника // Известия ВЦИК. 1921. № 226. 9 октября. С. 2.

481 *Абрамов А.* Революции в искусстве и «Театральный Октябрь» // Вестник театра. 1921. № 93—94. 15 августа. С. 2.

482 Там же.

483 *Блюм В.* Коммунисты и театральный Октябрь // Вестник театра. 1921. № 85—86. 15 марта. С. 1—3.

484 *А.А. <А. Абрамов>*. Добей его! // Вестник театра. 1921. № 89—90. 1 мая. С. 18.

485 Там же.

486 *Фамарин К. <Э.М. Бескин>*. «Политика» т. Ландера // Театральная Москва. 1921. № 1. 28—30 октября. С. 2—4.

487 *Х.Х. <Х. Херсонский>*. Борьба с мещанством // Театральная Москва. 1921. № 3. 4—6 ноября. С. 4.

488 История советского театра. Т. 1. Л., 1933. С. 225.

489 *Разумовский С.* Из воспоминаний клубного инструктора // Новый зритель. 1928. № 8. С. 11.

490 *Гарин Э.* С Мейерхольдом. М., 1974. С. 8.

491 *Разумовский С.* Первые шаги красноармейского театра // Современный театр. 1928. № 8. С. 164—165.

492 *Гарин Э.* С Мейерхольдом. М., 1974. С. 14.

493 Красноармейская труппа в ТЕО // Вестник театра. 1920. № 76—77. 14 декабря. С. 10.

494 Там же.

495 Первый самодеятельный театр Красной армии // Вестник театра. 1920. № 76—77. 14 декабря. С. 10

496 «Коллективное действо борьбы и победы труда» // Известия ВЦИК. 1921. № 28. 9 февраля. С. 4; «Коллективное действо борьбы и победы труда» // Вестник театра. 1921. № 87—88. 5 апреля. С. 14—15.

497 *Разумовский С.* Первые шаги красноармейского театра // Современный театр. 1928. № 8. С. 164—165.

498 *Разумовский С.* Из воспоминаний клубного инструктора // 1928. № 8. С. 11.

499 Вестник театра. 1921. № 89—90. 1 мая. С. 6.

500 *Гарин Э.* С Мейерхольдом. М., 1974. С. 19; *Вл. М. <В.З. Масс>*. «Сбитенщик» в Самодеятельном театре // Вестник театра. 1921. № 91—92. 15 июня. С. 14.

501 Там же. С. 19.

502 *Жемчужный В.* Красная армия на театральных фронтах // Современный театр. 1928. № 8. С. 163—164.

503 *Колпакчи Л.* О том, что сделано // Вестник театра. 1921. № 82. 8 февраля. С. 9.

504 Открытие нового коммунистического театра // Известия ВЦИК. 1921. № 282. 15 декабря. С. 2.

505 *Серафимович.* «Масткомдрама» // Правда. 1921. № 96. 6 мая. С. 2.

506 *X.X.* <*X. Херсонский*>. Борьба с мещанством // Театральная Москва. 1921. № 3. 4—6 ноября. С. 4.

507 Халтура в Государственном театре // Известия ВЦИК. 1921. № 220. 2 октября. С. 2.

508 Открытие было назначено на 18 декабря 1921, но затем перенесено (Экран. 1921. № 14. 13—15 декабря. С. 2).

509 *Соловьев В.* Гостекомдрам («Товарищ Хлестаков») // Коммунистический труд. 1921. № 525. 27 декабря. С. 3.

510 *Каменьщиков Е.* Хлестаковщина // Правда. 1921. № 294. 28 декабря. С. 2.

511 *Луначарский А.* Театр и революционная Россия (Некоторые итоги и перспективы) // Вестник искусств. 1922. № 1. С. 2—3.

512 *Февральский А.* Записки ровесника века. М., 1976. С. 208.

513 Хроника Тео. Ликвидация // Вестник искусств. 1922. №1. С. 19.

514 *Керженцев В.* Творческий театр. Пг., 1920. С. 44, 45, 46, 48, 49.

515 Там же. С. 51, 52—53, 60.

516 *Тихонович В.* Съезд по рабоче-крестьянскому театру // Художественная жизнь. 1919. № 1. С. 7—8.

517 *Ган А.* Массовое действо // Вестник театра. 1920. № 67. 7 сентября. С. 12—13.

518 *Ган А.* Борьба за «Массовое действо» // О Театре. Тверь, 1922. С. 49, 55.

519 *Ган А.* Массовое действо // Вестник театра. 1920. № 67. 7 сентября. С. 13.

520 Председатель секции — В.С. Смышляев, члены бюро — П.С. Коган (литературовед), С.И. Коган (пианистка), М.В. Либаков (художник), представитель от Ассоциации РКТ — А.М. Ган, представитель от подотдела РКТ при ТЕО Наркомпроса — Н.И. Львов.

521 План празднества 1-го мая // Вестник театра. 1920. № 51. 5—8 февраля. С. 5.

522 Празднества 1 мая // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 439. 10 января. С. 3; Диспут // Там же. № 440. 12 января. С. 3; В Пролеткульте // Там же № 450. 26 января. С. 4.

523 План празднования 1-го мая // Вестник театра. 1920. № 51. 5—8 февраля. С. 5.

524 Там же. С. 6.

525 Там же.

526 Первое мая (К отчету секции) // Вестник театра. 1920. № 67. 7 сентября. С. 14.

527 К празднованию 1 мая // Коммунистический труд. 1920. № 25. 21 апреля. С. 2.

528 Вестник театра. 1920. № 62. 27 апреля —2 мая. С. 8.

529 Конференция театральной молодежи // Коммунистический труд. 1920. № 21. 16 апреля. С. 4; Календарь // Там же. № 29. 25 апреля. С. 4; Конференция театральной молодежи // Известия ВЦИК. 1920. № 80. 16 апреля. С. 2.

530 Вестник театра. 1921. № 80—81. 27 января. С. 21—22.

531 Вестник театра. 1920. № 66. 24 августа. С. 6—10.

532 Вестник театра. 1920. № 68. 21—26 сентября. С. 8.

533 Продолжение беседы о «Зорях» // Вестник театра. 1920. № 76—77. 14 декабря. С. 6.

534 <Б.п.> «Массовое действо» // Эрмитаж. 1922. № 12. 1—7 августа. С. 4.

535 *Ган А.* Массовое действо // Вестник театра. 1920. № 67. 7 сентября. С. 12.

536 *Ган А.* Борьба за «Массовое действо» // О театре. Тверь. 1922. С. 76.

[537] Там же.
[538] Там же.
[539] Об уязвимых местах театрального фронта // Вестник театра. 1921. № 78—79. 4 января. С. 15.
[540] *Марголин С.* «Борьба и победа» массовое действо Вс. Мейерхольда // Эхо. 1923. № 13. С. 11.

## ГЛАВА ПЯТАЯ
## НОВАТОРСКОЕ ДВИЖЕНИЕ В МУЗЫКЕ

[1] См. также: В первые годы советского музыкального строительства. Л., 1959; *Бронфин Е.* Музыкальная культура Петрограда первого послереволюционного пятилетия. 1917—1922. Л., 1984.
[2] *А.Л. <А. Лурье>.* Музыкальная жизнь // Новая жизнь. 1918. № 21. 28 января (10 февраля). С. 4.
[3] Музыкальная коллегия // Известия ЦИК. 1918. № 37. 1 марта. С. 4.
[4] «Директория» по делам музыки // Вечерние ведомости. 1918. № 14. 25 (12) марта. С. 4.
[5] Сцена // Современное слово. 1918. № 3528. 12 апреля (30 марта). С. 4.
[6] Н.А. Малько и А.С. Лурье // Вечер Петрограда. 1918. № 2. 7 апреля. С. 4.
[7] Музыкальная коллегия // Вечерние ведомости. 1918. № 38. 23 (10) апреля. С. 4; Сцена // Современное слово. 1918. № 3536. 21 (8) апреля. С. 4.
[8] Расформирование музыкальной коллегии // Последние новости вечера. 1918. № 4. 22 (9) апреля. С. 3.
[9] Лад. 1-й сборник. Пб., 1919. С. 5.
[10] Борьба за власть в искусстве // Новая петроградская газета. 1918. № 70. 12 апреля (30 марта). С. 4.
[11] В Русском музыкальном о-ве // Новая жизнь. 1918. № 100. 26 (13) мая. С. 4.
[12] Театральные мелочи // Утро Петрограда. 1918. № 12. 1 июля. С. 4; Театральная хроника // Эра. 1918. № 4. 11 июля. С. 4.
[13] Театральные мелочи // Утро Петрограда. 1918. № 15. 22 июля. С. 4. См. также: Национализация // Петроградская правда. 1918. № 217. 5 октября. С. 3.
[14] Вечерняя звезда. 1918. № 57. 13 апреля (31 марта). С. 4; Сцена // Современное слово. 1918. № 3533. 18 (5) апреля. С. 4; *Луначарский А., Лурье А.* Обязательное постановление по музыкальному отделу народного комиссариата по просвещению // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. № 23. 15 октября. С. 3.
[15] *Лурье А., Руденко М.* Всем заведывающим хозяйственной частью зданий, составляющих собственность российской республики // Современное слово. 1918. № 3557. 20 (7) июня. С. 1; То же // Северная коммуна. 1918. № 16. 20 (7) июня. С. 1; То же // Новая жизнь. 1918. № 118. 20 (7) июня. С. 1.
[16] От народного комиссара по просвещению // Северная коммуна. 1918. № 14. 18 (5) июня. С. 1; Петроградская правда. 1918. № 126. 18 июня. С. 3; Петроградский голос. 1918. № 108. 18 (5) июня. С. 1.
[17] *Луначарский А., Лурье А.* От комиссариата народного просвещения // Северная коммуна. 1918. № 119. 2 октября. С. 1; Национализация института музыкального просвещения // Петроградская правда. 1918. № 214. 2 октября. С. 3; В музыкальном отделе народного комиссариата по просвещению // Северная коммуна. 1918. № 120. 3 октября. С. 3.
[18] *Зиновьев Г.* Обязательное постановление о национализации нотных, музыкальных складов, нотопечатен и нотоиздательств // Северная коммуна. 1918. № 136. 22 октября. С. 2.
[19] Там же.

[20] *Луначарский А., Лурье А.* Обязательное постановление по музыкальному отделу комиссариата по просвещению // Жизнь искусства. 1918. № 15. 16 ноября. С. 2; То же // Северная коммуна. 1918. № 155. 16 ноября. С. 1

[21] *Луначарский А.* Обязательное постановление о национализации инструментальных отделений национализированных нотных магазинов // Жизнь искусства. 1918. № 15. 16 ноября. С. 2.

[22] *Зиновьев Г., Луначарский А., Лурье А.* Обязательное постановление // Северная коммуна. 1918. № 171. 5 декабря. С. 1. См. также: *Лурье А.* От музыкального отдела Народного Комиссариата по просвещению // Северная коммуна. 1918. № 175. 10 декабря. С. 4.

[23] В Музыкальном отделе // Жизнь искусства. 1918. № 20. 22 ноября. С. 4.

[24] Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 176. 6 августа. С. 2.

[25] Музыкальный календарь-справочник // Петроградская правда. 1919. № 75. 4 апреля. С. 4.

[26] Музыкальные издания // Жизнь искусства. 1919. № 289. 11 ноября. С. 4.

[27] *Фин. <Ф.М. Бронфин>*. Издания Музыкального отдела НКП // Петроградская правда. 1919. № 180. 12 августа. С. 2.

[28] Обязательное постановление // Северная коммуна. 1919. № 7. 11 января. С. 1.

[29] Музыкальный отдел // Жизнь искусства. 1919. № 162. 13 июля. С. 3.

[30] *Лурье А.* Распоряжения по музыкальному отделу // Северная коммуна. 1918. № 70. 3 августа. С. 4; То же // Петроградский голос. 1918. № 146. 2 августа. С. 1; То же // Современное слово. 1918. № 3593. 2 августа. С. 1.

[31] *Луначарский А., Лурье А.* Распоряжение. По музыкальному отделу Народного комиссариата по просвещению // Петроградский голос. 1918. № 146. 2 августа. С. 1.

[32] Театральная хроника // Утренние новости. 1918. № 1. 10 августа. С. 4.

[33] *Н.Д. <Н.Д. Бернштейн>*. Музыкальные реформы (Наши беседы Утренние новости. 1918. № 5. 15 августа. С. 4.

[34] В петроградской консерватории // Жизнь искусства. 1918. № 5. 2 ноября. С. 5.

[35] Государственная комиссия по народному музыкальному образованию // Петроградская правда. 1919. № 9. 14 января. С. 4.

[36] 1-е заседание Государственной Музыкальной Комиссии // Петроградская правда. 1919. № 37. С. 4. См. также: Театр и искусство // Северная коммуна. 1919. № 50. 4 марта. С. 4; 1-е заседание Государственной музыкальной комиссии // Жизнь искусства. 1919. № 83. 21 февраля. С. 3; Художественная жизнь. 1919. № 1. С. 41—42.

[37] *Миклашевский М.* Задачи и достижения МУЗО НКП // Художественная жизнь. 1919. № 1. С. 5—7.

[38] *Эйгес К.* О музыкальном образовании в России // Художественная жизнь. 1919. № 1. С. 41—42.

[39] *Миклашевский М.* Реформа музыкального образования // Лад. Пг., 1919. С. 10—11.

[40] *Эйгес К.* О музыкальном образовании в России // Художественная жизнь. 1919. № 1. С. 41—42.

[41] О плане преподавания пения и музыки в единой трудовой школе см.: *Лурье А., Кацenталь С., Миклашевский М.* Обязательное постановление музыкального отдела народного комиссариата по просвещению // Северная коммуна. 1918. № 134. 19 октября. С. 2; Там же. № 140. 26 октября. С. 1.

[42] *Лурье А.* Музыка в единой школе // Лад. 1-й сборник. Пб., 1919. С. 9.

[43] Вестник театра. 1919. № 37. С. 13; Москва // Жизнь искусства. 1919. № 262. 8 октября. С. 1.

[44] *Стрельников Н.* К реформе музыкального образования. (Из беседы с А.С.Лурье) // Жизнь искусства. 1919. № 289. 11 ноября. С. 2.

[45] Постановление о бесплатном обучении в районных народных школах музыкального просвещения было опубликовано 27 октября 1918 г. (*Лурье А.* Обязательное постановление по музыкальному отделу народного комиссариата по просвещению // Северная коммуна. 1918. № 141. 27 октября. С. 1).

[46] *А.Д. <А. Дубянский>*. О народных школах музыкального просвещения // Пламя. 1918. № 31. С. 16.

[47] Приглашение А. Дубянского // Жизнь искусства. 1918. № 3. 31 октября. С. 6.

[48] Организационная работа преподавателей Адмиралтейской народной музыкальной школы // Жизнь искусства. 1918. № 23. 26 ноября. С. 4.

[49] Музыкальный Отдел Народного Комиссариата по просвещению // Петроградская правда. 1919. № 11. 16 января. С. 4.

[50] Народные музыкальные школы // Жизнь искусства. 1918. № 3. 31 октября. С. 7.

[51] 8-я и 9-я школы музыкального просвещения // Жизнь искусства. 1919. № 56. 10 января. С. 3.

[52] Народная школа музыкального просвещения // Северная коммуна. 1919. № 22. 30 января. С. 4.

[53] Новые школы музыкального просвещения // Жизнь искусства. 1919. № 78. 14 февраля. С. 3.

[54] В 12-й Народной Музыкальной школе 1-й ступени // Жизнь искусства. 1919. № 109. 2 апреля. С. 3.

[55] 14-я Музыкальная школа народного просвещения // Жизнь искусства. 1919. № 105. 27 марта. С. 2; То же // Петроградская правда. 1919. № 67. 26 марта. С. 4.

[56] 15-я районная музыкальная школа // Петроградская правда. 1919. № 69. 28 марта. С. 4.

[57] Народная музыкальная школа в Смольном // Петроградская правда. 1919. № 71. 30 марта. С. 4.

[58] Строительство Музыкального Отдела // Жизнь искусства. 1919. № 119. 18 апреля. С. 4.

[59] 1-й педагогический концерт в 17-й школе // Петроградская правда. 1919. № 106. 15 мая. С. 4.

[60] Государственные музыкальные школы // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 179. 9 августа. С. 2.

[61] А.И. Зилоти — заведующий школой музыкального просвещения // Жизнь искусства. 1919. № 61. 17 января. С. 4.

[62] Трудовая хоровая школа // Жизнь искусства. 1919. № 104. 26 марта. С. 2.

[63] Совет по делам районных музыкальных школ // Красная газета. Вечерний выпуск. 1919. № 69. 28 марта. С. 2.

[64] *Фин. <Ф. Бронфин>*. К сведению преподавателей школ музыкального просвещения // Петроградская правда. 1919. № 151. 9 июля. С. 4.

[65] *Фин.* Музыкальные инструкторские курсы // Петроградская правда. 1919. № 153. 11 июля. С. 4.

[66] *Фин.* Открытие музыкальных курсов // Петроградская правда. 1919. № 156. 15 июля. С. 2. См. также о деятельности курсов: *Фин.* На музыкальных курсах-конференциях // Петроградская правда. 1919. № 168. 29 июля. С. 4; *Фин.* К сведению слушателей музыкальных курсов-конференций // Петроградская правда. 1919. № 176. 7 августа. С. 2; *Фин.* Закрытие музыкальных курсов // Петроградская правда. 1919. № 190. 24 августа. С. 4.

[67] В музыкальном отделе народного комиссариата по просвещению // Северная коммуна. 1918. № 120. 3 октября. С. 3.

[68] *Митусов С.* О концертах Музыкального отдела // Лад. 1-й сборник. Пб., 1919. С. 20.

[69] Концерты для детей школьного возраста // Жизнь искусства. 1919. № 78. 14 февраля. С. 3.

[70] Там же. С. 3.

[71] От Музыкального Отдела Народного Комиссариата по просвещению // Жизнь искусства. 1919. № 57. 11 января. С. 2.

[72] Концерты по прифронтовой полосе и провинции // Жизнь искусства. 1919. № 61. 17 января. С. 3.

[73] <Б.п.> Итоги работы концертного подотдела // Музыкальный отдел НКП. О том, что сделано. Вып. I. Июль. Пб., 1919. С. 4.

[74] Музыкальная жизнь // Жизнь искусства. 1919. № 187—188. 12—13 июля. С. 3; *Фин.* «Пиковая дама» в Смольном // Петроградская правда. 1919. № 149. 6 июля. С. 4.

[75] Музыкальная жизнь // Жизнь искусства. 1919. № 208. 6 августа. С. 3; Музыка в районах // Жизнь искусства. 1919. № 233. 4 сентября. С.1.

[76] Благое начинание // Красная газета. 1919. № 190. 24 августа. С. 4.

[77] Концерт в Новом Петергофе // Красная газета. 1919. № 130. 14 июня. С. 2.

[78] *Фин.* Открытие концертов в Морском корпусе // Петроградская правда. 1919. № 187. 21 августа. С. 2.

[79] Концерты для рабочих // Красная газета. 1919. № 187. 21 августа. С. 4; *С.К.* Симфонические концерты в Народной хоровой академии // Жизнь искусства. 1919. № 237. 9 сентября. С. 2.

[80] Праздник советской пропаганды // Красная газета. 1919. № 202. 9 сентября. С. 3; *Брауэр Е.* По Питеру в день пропаганды // Красная газета. 1919. № 202. 9 сентября. С. 3.

[81] *Де-Даль Ф.* Цикл Скрябина // Жизнь искусства. 1920. № 443. 5 мая. С. 1. Исключение составили три концерта А.И. Мозжухина (4, 8 и 9 января 1920) в зале Городской думы (Концерты // Жизнь искусства. 1920. № 334—335—336. 3—4—5 января. С. 1).

[82] Турне концертных групп // Красная газета. 1920. № 14. 21 января. С. 4; Труппы для фронта // Боевая правда. 1920. № 37. 18 февраля. С. 4; Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 344. 16 января. С. 1.

[83] *Стрельников Н.* Камерные вечера Музо // Жизнь искусства. 1920. № 422—423. 14—15 апреля. С. 1.

[84] Театр и музыка // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 98. 7 мая. С. 2; Театр и музыка // Петроградская правда. 1920. № 164. 27 июля. С. 4; *Ges dur.* «Экспонаты» // Жизнь искусства. 1920. № 449. 12 мая. С. 1; *Стрельников Н.* творчество молодых // Жизнь искусства. 1920. № 524—525. 7—8 августа. С. 2.

[85] Камерные концерты // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 124. 9 июня. С. 2; *Стрельников Н.* Концерты Г.Г. Фительберга // Жизнь искусства. 1920. № 502. 13 июля. С. 1.

[86] Спектакли для детей // Петроградская правда. 1920. № 155. 15 июля. С. 2; Там же. № 176. 10 августа. С. 4.

[87] *Бернштейн Н.* Хоровой концерт // Известия Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 221. 4 октября. С. 2; Концерты музыкального отдела // Там же. № 244. 30 октября. С. 2.

[88] *Н.М.* Павловский вокзал // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1917. № 20—21. Май—июнь. С. 13—14.

[89] *Браудо Е.* С.С. Прокофьев // Страна. 1918. № 18. 18 апреля. С. 4.

[90] <Б.п.> Первый концерт Сергея Прокофьева // Вечернее слово. 1918. № 21. 16 (3) апреля. С. 4.

[91] *Гольденблюм М.* Концерт С. Прокофьева // Вечерние ведомости. 1918. № 34. 18 (5) апреля. С. 4.

[92] *Коломийцов В.* Концерты С.С. Прокофьева // Новый день. 1918. № 22. 19 (6) апреля. С. 4.

[93] *Каратыгин В.* Концерты С.С. Прокофьева // Наш век. 1918. № 77. 19 (6) апреля. С. 4.

[94] *Шлецер Б.* Концерты Сергея Прокофьева // Дело народа. 1918. № 25. 21 апреля. С. 4.

[95] *Златев В.* Сергей Прокофьев (1-й и 2-й концерт) // Вечерняя звезда. 1918. № 63. 20 (7) апреля. С. 4.

[96] <Объявление> // Новая жизнь. 1918. № 70. 18 (5) апреля. С. 4.

[97] *Николов А.* Скрябин, Стравинский и Прокофьев // Новая жизнь. 1918. № 76. 25 (12) апреля. С. 4.

[98] Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью. М., 1991. С. 26.

[99] *Прокофьев С.* Материалы, документы, воспоминания. М., 1961. С. 162. В одном из первых интервью по приезде в Америку Прокофьев говорил прямо противоположное: «В Японии настоящий и неподдельный интерес к западной музыке, и на концертах присутствовала большая и понимающая публика. Мне даже предложили концертное турне на прекрасных условиях по восточному побережью Азии» (Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью. М., 1991. С. 26). Однако не исключено, что это высказывание Прокофьева имело целью преподнести его американской публике как преуспевающего композитора.

[100] Камерный вечер // Красная газета. 1919. № 61. 18 марта. С. 3; Театр и музыка // Петроградская правда. 1919. № 61 18 марта. С. 4.

[101] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 516. 29 июля. С. 1.

[102] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 540. 26 августа. С. 1.

[103] *Бронфин Е.* Музыкальная культура Петрограда первого послереволюционного пятилетия 1917—1922. Л., 1984. С. 156—163.

[104] Личное дело Н.Б. Обухова // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 1. Д. 2906.

[105] Анкета о реформе нотописания // Русская музыкальная газета. 1916. № 3. 16 января. Стб. 67—68. См. также: *Глинский М.* Хроматические знаки в музыке будущего // Русская музыкальная газета. 1915. № 49. 6 декабря. Стб. 777—785.

[106] Русская музыкальная газета. 1916. № 18/19. 1—8 мая. С. 430.

[107] Четвертый вечер «Музыкального современника» // Музыкальный современник. Хроника. 1916. Вып. 16. 31 января. С. 16.

[108] <Б.п.> Вечера современной музыки // Вечернее время. 1916. № 1367. 22 января. С. 4.

[109] *Розовский С.* Концерт «Музыкального современника» // День. 1916. № 22. 23 января. С. 5.

[110] *Тимофеев Г.* Вечер «Музыкального современника» // Речь. 1916. № 22. 23 января. С. 5.

[111] *Глинский М.* <Концерты в Петрограде> // Русская музыкальная газета. 1916. № 5. 31 января. С. 119.

[112] Музыка Обухова (Из статьи Б. Шлецера в парижских «Последних ведомостях») // Жизнь искусства. 1921. № 752—753—754. 15—16—17 июня. С. 1.

[113] Еще о музыке Обухова // Жизнь искусства. 1921. № 755—756—757. 18—19—20 июня. С. 1.

[114] Подробнее о нем см.: La Revue Musicale. 1972. № 290—291. P. 5—70.

[115] Музыкальная академия. 1992. № 2. С. 136. По-видимому, И. Вышнеградский занимался в качестве вольнослушателя, так как его личное дело в архиве консерватории отсутствует. Согласно архивным данным, И.А. Вышнеградский с осени 1911 по апрель 1917 г. учился сначала на физико-математическом, а затем на юридическом факультете Санкт-Петербургского университета и окончил полный курс наук (ЦГИА СПб. Ф. 14. Оп. 3. Д. 58926).

[116] Имеется в виду книга П.Д. Успенского «Tertium Organum» (СПб., 1911).

[117] Музыкальные фрагменты опубликованы в издании: Победа над солнцем. Опера А. Крученых. Музыка М. Матюшина. [СПб., 1914]. См. также фонд Е. Гуро и М. Матюшина в Рукописном отделе ИРЛИ.

[118] Ранее И. Вышнеградский также утверждал, что начиная с 1918 г. ведет «борьбу за введение $^{1}/_{4}$ — тонов в музыку» (*Вышнеградский И.* Революция в музыке // Накануне. Берлин, 1922. № 206. 9 декабря. С. 2—3).

[119] Книга В. Князева «Красное евангелие. Свиток первый» выходила в 1918 г. четырьмя изданиями.

[120] По-видимому, ошибка памяти. Среди сочинений И. Вышнеградского имеется произведение «Четыре фрагмента. Ор. 5», существующее в полутоновой и четвертьтоновой версиях.

[121] Написаны около 1917—1918 гг. Изданы позднее. См.: *Вышнеградский И.* Уж солнце на закате: Три песни из Ницше: Для баритон-баса и ф.-п. Лейпциг, 1922.

[122] Разговор с Иваном Вышнеградским. <Беседа с Х.А. Бленом 8 ноября 1978> // Музыкальная академия. 1992. № 2. С. 150—153.

[123] *Глебов И. <Б.В. Асафьев>* Про композиторов-современников // Жизнь искусства. 1919. № 59. 15 января. С. 2—3.

[124] *Вышнеградский И.* Революция в музыке // Накануне. Берлин, 1922. № 206. 9 декабря. С. 2—3.

[125] Имеется в виду первый сборник «Стрелец» (Пг., 1915).

[126] *Стрельников Н.* «Музыка будущего» // Жизнь искусства. 1919. № 326. 25 декабря. С. 1.

[127] *Стрельников Н.* О концертах-выставках // Жизнь искусства. 1920. № 479. 16 июня. С. 1; Хроника // Там же. С. 1; Концерты-выставки // Красная газета. 1920. № 129. 15 июня. С. 4; Театр и музыка // Петроградская правда. 1920. № 129. 15 июня. С. 4.

[128] Сегодня в театрах // Петроградская правда. 1920. № 153. 13 июля. С. 4.

[129] *Вышнеградский И.* Революция в музыке // Накануне. Берлин, 1922. № 206. 9 декабря. С. 2—3.

[130] См. также: *Borthelmes B.* Raum und Klang. Das musikalische und theoretische Schaffen Ivan Wyschnegradskys. Hofheim / Taunus, 1995.

[131] См.: *Нестьев И.* Из истории русского музыкального авангарда // Советская музыка. 1991. № 1. С. 75—87; *Белякаева-Казанская Л.В.* Эхо серебряного века. СПб., 1999. С. 131—175; *Казанская Л.В.* Артур Лурье и его первая музыкально-критическая статья «Капризы и лики. Бетховен и Вагнер» // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1995 год. СПб., 1999. С. 52—69; *Казанская Л.В.* Артур Лурье: «Пушкин — наша печка» // Балтийские сезоны. 2000. № 1. С. 100—103; *Кралин М.М.* Артур и Анна: Роман в письмах. Л., 1990; *Gojowy D.* Arthur Lurie und der russischer futurismus. Laaber: Laaber, 1993.

[132] *Маяковский В.* Открытое письмо А.В. Луначарскому // Вестник театра. 1920. № 75. 30 ноября. С. 2—3.

[133] *Вышнеградский И.* Революция в музыке // Накануне. Берлин, 1922. № 206. 9 декабря. С. 2 —3.

[134] *Лурье А.* Скрябин и русская музыка. Пб., 1921. С. 16.

[135] <Объявление> // Известия ВЦИК. 1918. № 45. 10 марта. С. 4.

[136] *Лурье А.* Наш марш // Новый журнал. Нью-Йорк, 1969. № 94. С. 127.

[137] *Фин. <Ф.М. Бронфин>.* Петроградская октябриада // Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. № 19. 10 октября. С. 4; К октябрьской годовщине // Красная газета. 1918. № 227. 25 октября. С. 3.

[138] <Б.п.> «Наш марш» — Артура Лурье // Жизнь искусства. 1918. № 20. 22 ноября. С. 4.

[139] Концерты // Петроградская правда. 1918. № 245. 10 ноября. С. 6.

[140] Цит. по: *Ковтун Е.* Попытка восстановить Атлантиду // Искусство Ленинграда. 1991. № 6. С. 84—85; *Ковтун Е.* Русский период Мансурова // Павел Мансуров. Петроградский авангард. Palace Edition, 1995. С. 11.

[141] Рождественские детские спектакли в Детском Селе // Жизнь искусства. 1918. № 37. 14 декабря. С. 3.

[142] *Фин.* 68-й народный симфонический концерт // Петроградская правда. 1919. № 58. 14 марта. С. 4.

[143] Вечер современной музыки // Петроградская правда. 1919. № 133. 18 июня. С. 2.

[144] *Фин.* Вечер современной музыки в Малом зале консерватории // Петроградская правда. 1919. № 137. 22 июня. С. 4.

[145] *Стрельников Н.* Античный мир и современность // Жизнь искусства. 1919. № 175—176. 28—29 июня. С. 1.

[146] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 363. 5 февраля. С. 3.

[147] Приезд С.А. Кусевицкого // Жизнь искусства. 1920. № 448. 11 мая. С. 1.

[148] Имеется в виду К. Дебюсси и его опера «Пеллеас и Мелизанда».

[149] *Стрельников Н.* Второй концерт Сергея Кусевицкого (Зал Народного собрания) // Жизнь искусства. 1920. № 454. 18 мая. С. 1—2.

[150] *Глебов И.* Наша музыкальная жизнь (Симфонические концерты) // Жизнь искусства. 1920. № 520. 3 августа. С. 1.

[151] Хроника // Жизнь искусства. 1920. № 455. 19 мая. С. 1.

[152] Хроника // Жизнь искусства. 1921. № 649. 4 января. С. 2.

[153] Разное // Жизнь искусства. 1921. № 661—662. 26—27 января. С. 2.

[154] Хроника // Жизнь искусства. 1921. № 755—756—757. 18—19—20 июня. С. 2. Судя по дневниковым записям К. Чуковского, летом 1921 г. балет еще не был готов и работа над ним продолжалась в декабре 1921-го (Новый мир. 1987. № 3. С. 227).

[155] <Объявление> // Жизнь искусства. 1922. № 19 (842). 16 мая. С. 6.

[156] *Стрельников Н.* Вечер современной музыки в Филармонии // Жизнь искусства. 1922. № 20 (843). 23 мая. С. 1.

[157] *Стрельников* Н. Новый квартет Артура Лурье // Жизнь искусства. 1922. № 27 (850). 11 июля. С. 2.

[158] Хроника // Жизнь искусства. 1922. № 27 (850). 11 июля. С. 5.

[159] *Лапшин Н.* Обзор новых течений в искусстве // Жизнь искусства. 1922. № 27 (850). 11 июля. С. 3.

[160] ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 385. Л. 93.

[161] Удостоверение (11/VIII —22) // ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 385. Л. 248.

[162] Школы музык. отдела НКП // Известия ВЦИК. 1919. № 86. 24 апреля. С. 2.

[163] Хоровая академия // Известия ВЦИК. 1919. № 17. 25 января. С. 4.

[164] Концертный отдел // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 183. 28 февраля. С. 4.

[165] *Сабанеев Л.* Музыка после Октября. М., 1926. С. 33.

[166] Обращение муз. отдела // Известия ВЦИК. 1919. № 168. 1 августа. С. 2.

[167] *Сабанеев Л.* Очередные задачи музыкального строительства // Вестник работников искусств. 1920. № 2—3. Ноябрь—декабрь. С. 16—20.

[168] <Объявление> // Русские ведомости. 1917. № 29. 5 февраля. С. 1; То же // Русское слово. 1917. № 29. 5 февраля. С. 1.

[169] Вечер современной музыки // Время. 1917. № 859. 6 (19) февраля. С. 3; *Энгель Ю.* С. Прокофьев // Русские ведомости. 1917. № 33. 10 февраля. С. 4—5; *В.Д.* Сергей Прокофьев // Утро России. 1917. № 38. 7 февраля. С. 6; *Сабанеев Л.* В концертах // Театр. 1917. № 1979. 7—8 февраля. С. 6.

[170] Красный петух // Известия ВЦИК. 1919. № 33. 13 февраля. С. 4.

[171] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 80. 14 апреля. С. 2; Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 194. 2 сентября. С. 2.

[172] Под новый год // Известия ВЦИК. 1918. № 285. 27 декабря. С. 4; Хроника // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депу-

татов. 1918. № 134. 27 декабря. С. 4; Под новый год // Правда. 1918. № 283. 27 декабря. С. 4.

[173] Календарь // Коммунистический труд. 1920. № 34. 1 мая. С. 4.

[174] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1920. № 274. 5 декабря. С. 4.

[175] Лекции, концерты, митинги // Правда. 1920. № 277. 9 декабря. С. 2; Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1920. № 279. 11 декабря. С. 2.

[176] Концерты и лекции // Известия ВЦИК. 1921. № 28. 9 февраля. С. 4; Малый зал МУЗО НКП // Известия ВЦИК. 1921. № 48. 4 марта. С. 2; Сегодня в театрах // Коммунистический труд. 1921. № 267. 11 февраля. С. 4.

[177] <Заявление Н.А. Рославца 3/I —1921> // РГАЛИ. Ф. 2659. Оп. 1. Е.х. 94. Л. 1.

[178] Союз композиторов // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 157. 29 января. С. 3; Союз композиторов // Известия ВЦИК. 1919. № 15. 22 января. С. 4; Вестник театра. 1919. № 4. 11—12 февраля. С. 6; Музыкальные выставки // Известия ВЦИК. 1919. № 92. 1 мая. С. 4; *Фин.* Союз композиторов // Петроградская правда. 1919. № 120. 1 июня. С. 2.

[179] Извещения // Правда. 1919. № 116. 31 мая. С. 2; Музыкальные выставки // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 245. 20 мая. С. 4; Там же. № 254. 31 мая. С. 4; С.М.Ш. Третья музыкальная выставка // Известия ВЦИК. 1919. № 120. 5 июня. С. 4.

[180] Лекции, концерты, митинги // Правда. 1920. № 94. 4 мая. С. 2.

[181] Лекции, концерты, митинги // Правда. 1920. № 249. 6 ноября. С. 2; Разные // Известия ВЦИК. 1920. № 249. 6 ноября. С. 2.

[182] *С.М.Ш.* Третья музыкальная выставка // Известия ВЦИК. 1919. № 120. 5 июня. С. 4.

[183] *С.* Музыкальная выставка // Известия ВЦИК. 1919. № 55. 17 июля. С. 4.

[184] *Л.С. <Л. Сабанеев>*. Концерт Анри Фортера // Московский вечерний час. 1918. № 6. 18 (5) марта. С. 4.

[185] Анри Фортер // Московский вечерний час. 1918. № 2. 13 марта. С. 4.

[186] Концерты Музыкального отдела // Правда. 1920. № 130. 17 июня. С. 2.

[187] *Кушнер Б.* Революция материалов // Наш путь. 1918. № 2. С. 167—168.

[188] *Кушнер Б.* Нам музыка // Искусство коммуны. 1919. № 11. 16 февраля. С. 2.

[189] *Авраамов А.* Письмо в ЦК // Русская музыкальная газета. 1989. № 11. С. 2.

[190] *Авраамов А.* Искусство в свете революции. I. Дело или забава? // Дело народа. 1917. № 49. 14 мая. С. 1; *Авраамов А.* Искусство в свете революции. II. То, чего не было // Дело народа. 1917. № 58. 26 мая. С. 1; *Авраамов А.* Искусство в свете революции. На улице // Дело народа. 1917. № 60. 28 мая. С. 2; *Авраамов А.* Искусство в свете революции. III. Обновление снизу // Дело народа. 1917. № 66. 4 июня. С. 2; *Авраамов А.* К вопросу о художественном законодательстве // Дело народа. 1917. № 83. 24 июня. С. 1—2; *Авраамов А.* Искусство в свете революции. IV. Музей и жизнь // Дело народа. 1917. № 90. 2 июля. С. 1—2; *Авраамов А.* Революция и музыка // Дело народа. 1917. № 187. 22 октября. С. 5; *Авраамов А.* Искусство в свете революции. Машине дорогу // Дело народа. 1917. № 187. 22 октября. С. 5—6.

[191] Революция и искусство (Речь, произнесенная Арс. Авраамовым на «Пролетарской культурно-просветительной конференции» в СПб., 19 октября 1917) // Знамя труда. 1917. № 51. 22 октября. С. 2—3.

[192] *Поклонник.* Музыкальный фельетон // Новая петроградская газета. 1918. № 130. 26 (13) июня. С. 2.

[193] *Авраамов А.* Письмо в ЦК // Русская музыкальная газета. 1989. № 12. С. 2.

[194] *Авраамов А.* Революция в искусстве. Искусство — дело // Знамя революции. 1919. № 10. 16 января. С. 2; *Авраамов А.* Революция и искусство. К организованному бытию // Знамя революции. 1919. № 89. 25 апреля. С. 1—2; *Авраамов А.* Наши враги // Знамя революции. 1919. № 103. 13 мая. С. 3.

[195] Извещения // Знамя революции. 1919. № 70. 30 марта. С. 4.

[196] Неточная цитата из стихотворения В. Маяковского «Той стороне».

[197] *Авраамов А.* Революция и искусство. III. К организованному бытию // Знамя революции. Казань, 1919. № 89. 25 апреля. С. 1—2.

[198] *Авраамов А.* Наши враги // Знамя революции. Казань, 1919. № 103. 13 мая. С. 3.

[199] Пролетарская музыка // Известия ВЦИК. 1919. № 88. 26 апреля. С. 2.

[200] *Авраамов А.* «Симфония гудков» // Художник и зритель. 1924. № 1. С. 50.

[201] *Углов А.* Проблемы музык<альной> революции // Вечерние известия Московского совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. № 452. 28 января. С. 4.

[202] См.: *Авраамов А.* О путях заезженных и тропах заказных // Современник. 1915. № 5.

[203] *Авраамов А.* Воплощение. Есенин — Мариенгоф. М., 1921.

[204] *Мариенгоф А.* Роман с друзьями // Октябрь. 1965. № 10. С. 104.

[205] Подробнее см.: настоящее издание кн. 2, раздел «Баку».

# ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

# СОДЕРЖАНИЕ

А.В. Крусанов
**Русский авангард
1907—1932**
(Исторический обзор)
В трех томах
Том 2
Футуристическая революция
(1917—1921)
Книга 1

Редактор *А.П. Башмакова*
Художник *В.А. Передерий*
Верстка *С.М. Пчелинцев*
Корректоры
*Э.С. Корчагина, Е.В. Феоктистова*

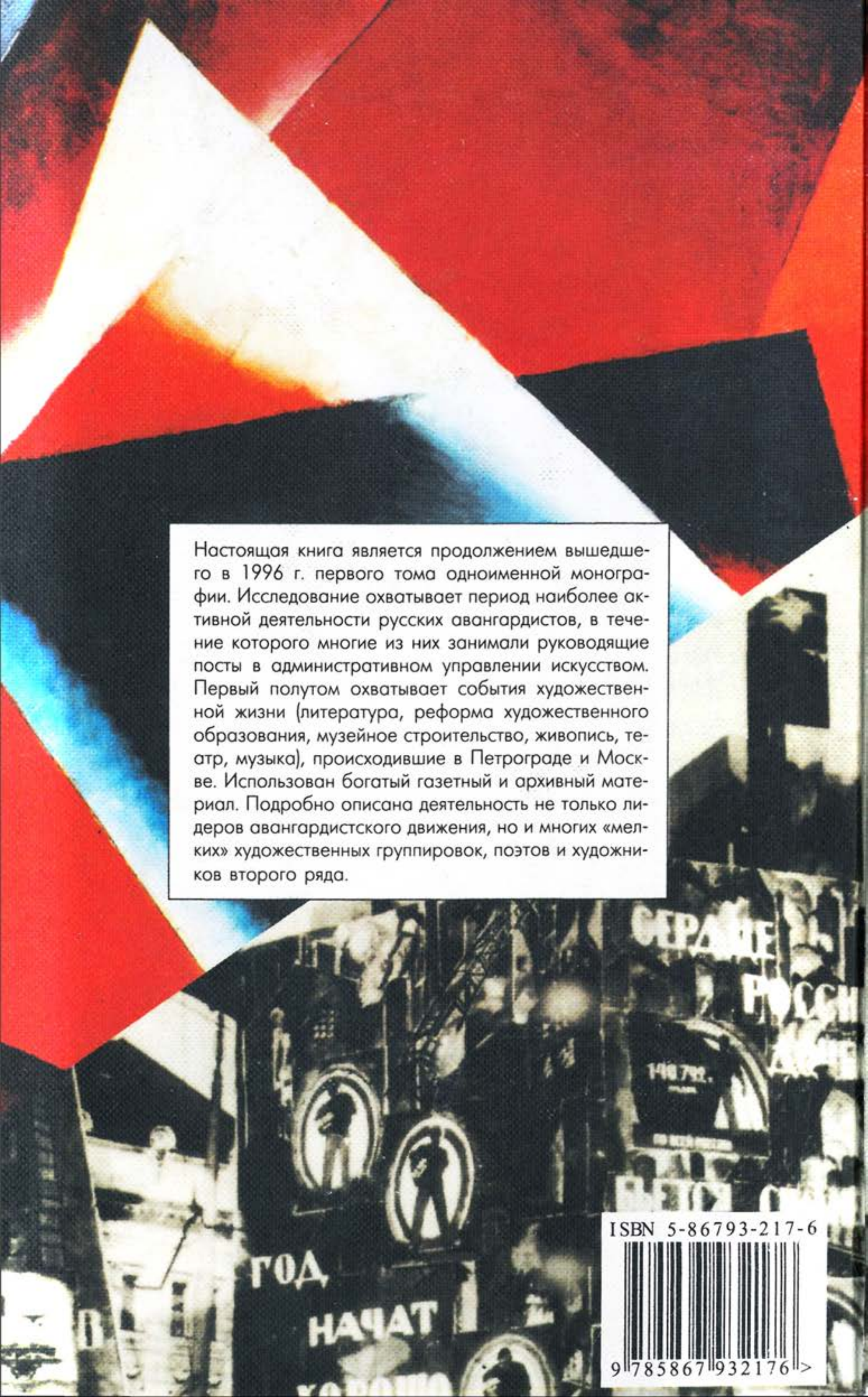
Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»
Адрес издательства:
129626, Москва,
а/я 55
тел. (095) 976-47-88
факс (095) 977-08-28
e-mail: real@nlo.magazine.ru
http://www.nlo.magazine.ru

Формат 70×100 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1. Высокая печать.
Печ. л. 50,5. Тираж 1500 экз. Заказ № 0305760.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленного оригинал-макета
в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат».
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97.






Настоящая книга является продолжением вышедшего в 1996 г. первого тома одноименной монографии. Исследование охватывает период наиболее активной деятельности русских авангардистов, в течение которого многие из них занимали руководящие посты в административном управлении искусством. Первый полутом охватывает события художественной жизни (литература, реформа художественного образования, музейное строительство, живопись, театр, музыка), происходившие в Петрограде и Москве. Использован богатый газетный и архивный материал. Подробно описана деятельность не только лидеров авангардистского движения, но и многих «мелких» художественных группировок, поэтов и художников второго ряда.

ISBN 5-86793-217-6
9 785867 932176 >